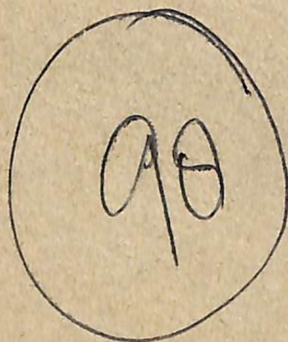
PUBLICATIONS DE L'INSTITUT DE CIVILISATION INDIENNE
SÉRIE IN-8° FASCICULE 39

LA GHAṬAKARPARAVIVṚTI D'ABHINAVAGUPTA

TEXTE TRADUIT ET COMMENTÉ

PAR

Bernard PARLIER



PARIS
Éditeur : INSTITUT DE CIVILISATION INDIENNE
1975

Dépositaire exclusif : DIFFUSION E. DE BOCCARD
11, rue de Médicis — Paris 6e

LA GHAṬAKARPARAVIVṚTI D'ABHINAVAGUPTA

PUBLICATIONS DE L'INSTITUT DE CIVILISATION INDIENNE
SÉRIE IN-8° FASCICULE 39

LA GHAṬAKARPARAVIVṚTI D'ABHINAVAGUPTA

TEXTE TRADUIT ET COMMENTÉ

PAR

Bernard PARLIER

PARIS
Éditeur: INSTITUT DE CIVILISATION INDIENNE
1975

Dépositaire exclusif: DIFFUSION E. DE BOCCARD
11, rue de Médicis — Paris 6e

Au Dr K. C. Pandey
en témoignage de ma reconnaissance.

INTRODUCTION

Le Ghaṭakarpara est une courte composition sur le thème de l'absence. Au début de la saison des pluies, une jeune femme s'inquiète de ne pas voir revenir son mari qu'un voyage retient au loin. Elle demande à un nuage de se faire le messager de son amour et de ses prières. Mais les doutes se mêlent à son angoisse. L'exubérance de la nature exaspère en elle le sentiment de son abandon. Elle se plaint des objets qui l'entourent et se plaint à eux. A peine accepte-t-elle d'entendre une amie qui veut lui rendre l'espoir. Ce sujet très proche de la réalité de l'Inde est cher à la poésie sanscrite ; il permet l'expression de l'amour dans l'état de séparation et se prête à l'évocation des aspects grandioses et gracieux d'une saison qui parle vivement aux sens et à l'imagination. Par ce côté le Ghaṭakarpara se situe dans la tradition — magnifiquement illustrée par le Meghadūta — d'une poésie amoureuse dans laquelle se fondent des éléments descriptifs. Pourtant sa réputation est aujourd'hui celle d'une œuvre hautement artificielle. Elle lui vient de l'usage répété d'une figure de style, le yamaka, qui en fait un poème entièrement rimé. Cette prouesse semble même avoir été le but principal de l'auteur, puisque dans l'épilogue il promet plaisamment au poète qui le surpassera en yamaka de lui porter à boire dans un tesson de pot[1] (ghaṭakarpara). Le titre de l'œuvre, en reprenant le mot, met lui-même l'accent sur cet aspect. Il semble difficile d'accorder une recherche si soutenue avec l'expression d'une sensibilité largement humaine ; de fait cette ambiguïté a été sentie de bonne heure et a suscité diverses interprétations entre lesquelles ressort le commentaire d'Abhinavagupta[2].

1. On traduit généralement par « pot cassé », « broken pot ». Nous avons gardé le sens littéral.

2. Abhinavagupta (xe-xie siècle). Un des plus grands penseurs de l'Inde. Est né et a vécu au Cachemire dans une époque d'intense floraison intellectuelle et mystique. Lui-même n'a pas été seulement un savant et un philosophe mais aussi un maître

On trouvera dans un ouvrage du Dr K. C. Pandey[1] un exposé complet des problèmes soulevés par le Ghaṭakarpara. Le plus discuté est celui de l'attribution, auquel en définitive ramènent tous les autres.

Une première tradition attribue l'œuvre à Kālidāsa. Le fait en lui-même n'est pas extrêmement significatif : une trentaine d'œuvres ont été ainsi mises au crédit de Kālidāsa et leurs auteurs confondus avec lui, son apparition soudaine ayant obscurci tout ce qui le précédait ou le suivait immédiatement. Progressivement l'accord s'est fait pour ramener à six le nombre des œuvres d'une incontestable authenticité. Le Ghaṭakarpara n'y figure pas. Les critères habituels ne jouent pas tous en sa faveur : il possède sans doute avec la vivṛti d'Abhinavagupta un commentaire d'une excellente ancienneté, mais sa valeur poétique n'est pas indiscutée et il lui manque d'avoir été commenté par Mallinātha comme d'avoir fourni aux poéticiens matière à exemples. Toutefois il n'est pas non plus définitivement rejeté : au jugement de plusieurs il se situe, à la suite du Ṛtusaṃhāra et aux côtés du Śṛṅgāratilaka, entre les minores possibles[2]. Dans quelle mesure le commentaire d'Abhinavagupta a-t-il été pris en considération ? Il est difficile de le dire, mais il mérite certainement un examen attentif, en raison de l'autorité de son auteur, qui est sans égale dans le lot des commentateurs de la poésie sanscrite. Or Abhinavagupta nous apprend qu'à son époque une tradition bien établie attribuait le Ghaṭakarpara à Kālidāsa. Il soutient cette tradition et repousse les critiques éventuelles où déjà formulées de certains tenants de l'école du dhvani.

Selon d'autres commentateurs l'auteur serait un certain Ghaṭakarpara qui aurait signé son œuvre en glissant son nom ou son

spirituel. Son œuvre philosophique développe trois systèmes voisins qui appartiennent à ce qu'on a appelé le Śivaïsme cachemirien. Dans le domaine de l'esthétique, deux œuvres constituent un sommet : l'Abhinavabhāratī, commentaire du célèbre traité de Bharata sur l'art dramatique, et le Locana, glose sur le Dhvanyāloka d'Ānandavardhana (ɪxᵉ s.). Ce dernier ouvrage contribuera de façon décisive à imposer en Inde les thèses de l'école du dhvani. Dans l'histoire de la poétique indienne Abhinavagupta appartient à la période de systématisation, que prolongent après lui quelques auteurs originaux. Passé le xɪɪᵉ siècle la réflexion sur la poésie donne des signes d'épuisement ; les commentaires se consacrent surtout à des distinctions de détail et à une mise en forme nouvelle de notions acquises.

L'attribution du commentaire à Abhinavagupta repose sur le colophon et sur les vers dans lesquels l'auteur se présente lui-même comme un élève d'Indurāja. Nous ne voyons aucune raison de la mettre en doute.

1. K. C. Pandey : Abhinavagupta, p. 94 à 131.

2. L. Renou admet que le Ghaṭakarpara pourrait être, « à la rigueur », de la main de Kālidāsa (Inde Classique, t. II, p. 208).

surnom dans la dernière strophe. L'hypothèse s'appuie sur un vers tardif et mal authentifié qui fait du poète Ghaṭakarpara un des joyaux de la cour du roi Vikramāditya aux côtés de Kālidāsa. Il est bien possible que l'existence faiblement attestée d'un poète de ce nom ait été déduite du titre même de notre poème, qui est souvent donné sous la forme Ghaṭakarparakāvya, soit : poème du Ghaṭakarpara ou de Ghaṭakarpara. Du reste, quand elle serait admise, rien n'empêcherait que le trait final cache non point le nom de l'auteur, mais celui d'un rival finement raillé. Cette tradition plus récente semble moins fermement établie que la première : sur sept commentaires auxquels le Dr K. C. Pandey a eu accès, trois (dont celui d'Abhinavagupta) attribuent le Ghaṭakarpara à Kālidāsa, deux au poète homonyme. Les autres ne se prononcent pas. De ces commentaires, le plus ancien est celui d'Abhinavagupta.

On retiendra que les traditions s'accordent à situer le Ghaṭakarpara dans l'âge d'or de la poésie lyrique, au temps de Kālidāsa et du roi Vikramāditya, qui correspond probablement à l'époque Gupta et au règne de Candragupta II (375-414 a. d.) et qu'il a été d'emblée célèbre et admiré. Ajoutons que, si l'évolution du goût et l'apparition de nouveaux critères poétiques ont pu entrainer une certaine désaffection à son égard, contre quoi Abhinavagupta s'élève, sa réputation s'est longtemps soutenue. On en verra un signe dans le nombre élevé des commentaires (on en connaît une douzaine), dans le curieux Kṛṣṇalīlā-Kāvya composé en 1623, où on le trouve comme enchassé, chaque quart de stance du Ghaṭakarpara formant le cœur d'une stance nouvelle, enfin dans le fait qu'il compte parmi les premiers textes sanscrits révélés à l'Europe, puisque Chézy publie dans le Journal Asiatique de 1823 la traduction de cette « bluette ».

Bien d'autres points font problème : le titre, le nombre des strophes, leur disposition, les personnages mis en scène, le genre auquel appartient l'œuvre.

Le nombre des strophes varie de 20 à 24 selon les recensions. Il est de 21 dans la recension cachemirienne suivie par Abhinavagupta. L'ordre est également variable en ceci que les strophes 14 à 19 de la recension cachemirienne précèdent la strophe 1 dans les autres recensions. Si on lit attentivement le poème, on se convaincra que cette première strophe : « Chādite dinakarasya bhāvane... » se suffit parfaitement à elle-même et constitue le meilleur des prologues possibles[1].

Quant à la composition, l'hypothèse la plus simple est celle d'une monodie. Elle paraît à première vue naturelle, parce que le prologue

1. Sur ce point voir commentaire et note sur la strophe 15.

annonce un personnage unique et parce qu'il n'y a pas de véritable dialogue dans la pièce. Les titres que donnent plusieurs commentaires : Ghaṭakarpara Kalāpakāvya, Ghaṭakarpara Kāvya, s'accordent bien avec elle. Kalāpa contient l'idée d'une collection d'objets séparés et peut s'appliquer à tout recueil de stances. Kāvya désigne un poème mineur, qui n'est pas divisé en chants et qui comprend plusieurs strophes se rapportant à un sujet unique.

Pourtant l'héroïne n'est pas seule en scène. Dans la strophe 9 elle s'adresse à une amie (sakhī) qui est auprès d'elle. Peut-on mettre toutes les strophes dans sa bouche ? Si l'on considère le poème dans son ensemble, on distingue un changement de ton et de perspective dans les strophes 14 à 19. Jusqu'à ce point le regard de l'héroïne ne dépasse pas le cercle des scènes familières qui l'entourent et chaque strophe évoque le pouvoir d'émotion qu'elles renferment pour elle. A partir de la strophe 15 la description se développe, le lien avec l'héroïne se distend. Ces mots du reste ne s'adressent plus à une amie (sakhī), mais à une femme « dont les dents sont pareilles au jasmin » (kundasamānadantī, str. 16), en qui il est naturel de reconnaître l'héroïne.

L'intervention d'un second personnage est donc extrêmement probable. On notera en sa faveur l'appui d'une tradition durable, puisqu'au début du XIX[e] siècle Chézy, tout en suivant une recension différente de celle d'Abhinavagupta, présente le Ghaṭakarpara comme une idylle dialoguée entre une jeune femme et sa confidente.

L'interprétation d'Abhinavagupta appuie en un sens la précédente mais en diffère sensiblement : elle fait apparaître un troisième personnage, multiplie les tableaux, introduit le sentiment de la durée, donne à l'œuvre un caractère plus mouvementé et plus scénique.

Dans la conception du dialogue, l'héroïne dit sa plainte (str. 1 à 14), puis la confidente lui répond (str. 15 à 19) en justifiant le retard de l'époux et en laissant espérer son retour. Le poème se déroule dans un cadre unique et dans le temps nécessaire à le prononcer.

Abhinavagupta, peut-on dire, étend le poème jusqu'aux proportions d'un petit drame. Les premières paroles de l'héroïne (str. 2 à 5) sont portées au mari par une messagère (str. 6 à 7). Quand nous revenons à la jeune femme (str. 8 à 14), nous la trouvons en compagnie d'une amie, dont la présence restera silencieuse, dans deux décors et dans deux moments différents ; d'abord chez elle (str. 8 à 9), puis dans un parc où cette amie l'a conduite pour la distraire (str. 10 à 14). Après un intervalle de temps indéterminé, une autre messagère arrive et s'adresse à elle de la part de son mari (str. 15 à 19), la strophe 20 étant écartée pour des

raisons d'esthétique sur lesquelles nous reviendrons, et qui interviendraient aussi bien dans toute autre hypothèse. Tout cela crée un mouvement nouveau, d'autant plus qu'Abhinavagupta enrichit le texte d'un certain nombre de gestes, de pensées, de paroles mêmes qu'il voit sous-entendus. Ainsi se déroule une suite de tableaux, où, dans le cadre d'une situation donnée, des voix diverses expriment le pathos de la séparation.

Cette présentation n'est pas exempte d'arbitraire. On sent une différence de style entre les deux groupes de strophes 2-14 et 15-19, mais rien ne distingue les strophes 6 et 7, prêtées à la première messagère, de celles qui les entourent. On peut admettre, il est vrai, qu'une confidente envoyée par l'héroïne doit traduire sa pensée dans des mots qui paraissent les siens (str. 6) et que, lorsqu'elle décrit la jeune femme à son mari (str. 7), l'image doit être exactement celle que l'héroïne pourrait donner d'elle-même. Il reste qu'aucun élément hétérogène ne trahit dans le texte l'intervention d'un nouveau personnage. Au contraire l'identité du mètre renforce l'unité de ces sept premières strophes.

La vraisemblance n'est-elle pas un peu blessée ? L'arrivée de la saison des pluies empêche le mari de revenir auprès de sa femme, et ces messagères parcourent librement les chemins interdits. L'objection nous retient au moins de donner à l'interprétation d'Abhinavagupta une forme trop concrète. Ces jeunes femmes, sans doute, sont des êtres réels, mais ce sont aussi les pensées que n'arrête aucun obstacle. Si le sujet du Ghaṭakarpara est pris à la réalité quotidienne, le poème nous en présente une forme stylisée, où les modes de l'action sont indifférents, parce que seuls comptent les sentiments qu'elle révèle et ceux dont elle provoque l'effusion.

On voit que, par rapport à l'idylle dialoguée, la conception d'Abhinavagupta représente une vision nouvelle du poème. A tel point qu'on peut se demander si le Ghaṭakarpara est seulement un poème destiné à être récité ou lu, et s'il n'appelle pas quelque forme de représentation.

L'hypothèse a été avancée par le Dr K. C. Pandey[1]. Elle s'appuie principalement sur l'interprétation du mot de kulaka, par lequel Abhinavagupta, dans l'introduction, présente le Ghaṭakarpara : « idam... kulakam ».

Ce terme est très courant dans les traités de poétique, où il désigne un groupe de 5 strophes ou plus, constituant une seule phrase. Or, si le Ghaṭakarpara s'étend sur plus de cinq strophes, chacune de celles-ci est indépendante sur le plan de la syntaxe.

1. K. C. Pandey, *op. cit.*, p. 107 à 125.

Au sens précis, technique du terme, il n'est donc pas un exemple de kulaka.

Mais le même mot, a observé le Dr Pandey, se rencontre aussi dans le célèbre traité de Bharata sur l'art dramatique, qui a fait l'objet d'un commentaire d'Abhinavagupta[1]. Il y désigne une forme de Gītā Kāvya, c.-à-d. de poésie interprétée à l'aide de la musique, de la danse et du chant, et plus précisément une composition à thème unique.

Que le Gītā Kāvya fût répandu à l'époque où a été composé le Ghaṭakarpara, c'est ce que montre une pièce de Kālidāsa, Mālavikāgnimitra, où un poème est d'abord chanté puis mimé. Nous savons aussi que cette forme d'art était encore vivante à l'époque d'Abhinavagupta parce que son commentaire sur Bharata se réfère à des poètes qui la pratiquaient.

Le Ghaṭakarpara serait-il un exemple de Gītā Kāvya, représenté sur la scène au moyen des divers modes d'expression : musique, chant, mime et danse ? L'hypothèse est séduisante. Elle se heurte pourtant à des difficultés. Abhinavagupta ne précise pas le sens du mot kulaka. Or entre les deux significations, la plus répandue de beaucoup est la première et il n'est pas sûr que la notion d'une phrase unique lui soit nécessairement liée. Dans son commentaire du Dhvanyāloka (III 7) Abhinavagupta insiste seulement sur le fait que le kulaka constitue une œuvre complète de cinq strophes ou plus : « dvābhyām kriyāsamāptau sandānitakam... pañcaprabhṛtibhiḥ kulakam ». On observe aussi qu'à propos du Ghaṭakarpara il recourt de façon constante à des critères esthétiques qui sont ceux de la poésie, en particulier lorsqu'il cite le Dhvanyāloka, ouvrage qui traite expressément du kāvya. Si l'on admet que ces critères ne doivent pas nécessairement changer lorsqu'on passe à l'appréciation du Gītā Kāvya, il reste qu'à tout moment le commentaire se présente comme le commentaire d'un poème, qu'Abhinavagupta ne fait aucun effort pour écarter cette impression et qu'il ne lui échappe pas un mot qui puisse faire soupçonner que l'œuvre était destinée à quelque forme de représentation que ce soit.

Écarter cette hypothèse, c'est poser au contraire que le poème se suffit à lui-même et que les indications scéniques que donne Abhinavagupta à propos de plusieurs strophes (str. 2, 4, 7, 8, 9, 10, 12, 15, 18, 19), pour en préciser le contexte matériel ou psychologique, peuvent être imaginées à partir du texte, sans aucun secours extérieur. Cette supposition nous semble aller dans le sens

1. Nāṭyaśāstra III, 365-366.

du commentaire, dont le but essentiel est de mettre en lumière le pouvoir de suggestion de l'œuvre.

Au moment d'aborder le commentaire d'Abhinavagupta sur le plan de l'esthétique, il faut souligner que dans sa plus grande partie il ne soulève pas de problèmes techniques. Jusqu'à l'examen des deux dernières strophes, l'auteur semble mettre entre parenthèses le théoricien qu'il est à un degré si éminent[1] et s'exprime en sahṛdaya, c'est-à-dire en être doué de sensibilité artistique qui goûte et veut faire goûter le poème, ou encore, pour reprendre une expression d'Abhinavagupta lui-même, « qui possède la faculté de s'identifier avec l'événement représenté »[2]. Ainsi le commentaire se présente d'abord comme un exemple de lecture indienne d'un poème sanscrit.

Suivant l'usage, Abhinavagupta procède strophe par strophe, mais, à la différence des autres commentateurs, dont l'objet est surtout d'expliquer les mots et dont les procédés habituels sont l'énoncé des synonymes, l'analyse des composés et la paraphrase, il s'arrête peu au sens littéral. S'il lui arrive de le préciser, cette explication n'est jamais une fin en elle-même ; elle conduit toujours à un sens nouveau qui était comme enveloppé dans le sens littéral et qui s'éveille dans l'imagination du lecteur. Cette signification poétique qu'Abhinavagupta appelle le sens tout court (ityarthaḥ) ou le sens suggéré (iti dhvanyate) correspond à la valeur subjective ou intentionnelle des mots telle qu'on peut la saisir en coïncidant avec l'état d'âme du personnage mis en scène. Une fois présentée l'héroïne, tous les détails sont interprétés par rapport à elle. Le commentaire s'étend sur les strophes où elle s'exprime soit directement, soit à travers une amie. A propos de ce qu'elle voit, de ce qu'elle dit, il traduit toutes les nuances fugitives de sentiment dont se colore son amour. Les paroles des autres personnages n'intéressent que par le degré de réconfort qu'elles contiennent pour elle. Le but apparent du commentaire, comme son effet le plus net, est donc de révéler la sensibilité répandue dans l'œuvre et les moyens qui s'offrent à l'imagination du poète pour la laisser deviner.

On retrouve dans cette lecture l'esprit de l'école du dhvani. Élaborée au VIII[e] siècle environ par l'auteur anonyme désigné sous le nom de Dhvanikāra, développée par Ānandavardhana et Abhinavagupta, la théorie du dhvani se présente comme une

1. Sur les théories esthétiques d'Abhinavagupta on consultera : K. C. Pandey, Indian Aesthetics, R. Gnoli : The aesthetic experience according to Abhinavagupta, et Lilian Silburn dans son introduction au Paramārthasāra.

2. D.Ā.L. p. 11 cité par Lilian Silburn, Paramārthasāra, p. 14.

synthèse nouvelle qui met au cœur du fait poétique un phénomène essentiel mais jusqu'alors seulement pressenti, à savoir que l'âme de la poésie réside dans sa part d'inexprimé et dans le pouvoir d'évocation qu'y acquièrent les mots, l'un et l'autre étant désignés par ce terme de dhvani qui signifie « écho », « résonance ».

Avant que le mot de dhvani se fût imposé, les grammairiens et les logiciens reconnaissaient déjà deux degrés de signification : 1) abhidhā, ordinairement traduit par dénotation, est le sens premier du mot, la valeur conventionnelle et usuelle qu'il possède dans le langage, lorsque celui-ci est réduit à son rôle de mode de communication. 2) lakṣaṇā désigne la signification dérivée que le mot acquiert dans le cas d'un transfert de sens, par exemple dans la phrase : le « pays se réjouit » où le mot « pays » n'est pas entendu au sens propre mais représente les habitants du pays[1].

En terme de linguistique on dirait aujourd'hui que dans les deux cas de l'abhidhā et de la lakṣaṇā la relation entre le signifiant (l'ensemble des mots constituant un énoncé) et le signifié (le sens ou la valeur de cet énoncé) est d'un ordre intellectuel ou cognitif. Le dhvani nous met en présence d'un troisième degré de signification, ou plutôt d'une nouvelle fonction du langage, où la relation entre signifiant et signifié est d'un ordre affectif ou émotionnel. Certains linguistes désignent par le mot de connotation « tout ce qui dans l'emploi d'un mot n'appartient pas à l'expérience de tous les utilisateurs de ce mot, dans cette langue »[2]. Le dhvani est cette fonction connotative du langage.

Le terme de dhvani a été employé par les grammairiens avant de l'être par les poéticiens. Ānandavardhana signale le fait comme un appui à sa doctrine (D. Ā I 13), quoiqu'il s'agisse de deux ordres de spéculation différents et que de l'un à l'autre le mot change d'acception. Le point commun est dans le concept de manifestation (abhivyakti ou vyañjanā).

Pour certains grammairiens philosophes, dont Bhartṛhari est le représentant le plus remarquable, la permanence et la stabilité du langage postulent l'existence de significations éternelles que révèle l'unité phonique du mot. Le sphoṭa est cette substance intelligible du mot. Il devient manifeste (vyaṅgya), il « éclate » (sphuṭati d'où sphoṭa), lorsque sont prononcés les sons (dhvani) qui constituent le mot, l'audition éveillant dans la conscience l'idée corrélative, préexistante, increéée.

De la sphère du langage à celle de l'alaṃkāra, le dhvani change de signification. Sa double valeur de « son » et d'« écho » a préparé

1. S. K. De., Sanscrit Poetics II, p. 145-146.
2. Martinet cité par G. Moulin, Clefs pour la linguistique.

sa fortune. Dans l'acception de résonance il passe au plan du manifesté, il devient l'équivalent et le synonyme de vyaṅgyārtha (sens suggéré) pour désigner cette signification plus profonde qui, dans la poésie, émerge du sens premier, singulière, différente, parfois opposée à l'énoncé qui lui sert de support. De là, par extension, il vient à désigner, outre la fonction même de suggestion (concurremment avec vyañjanā), les mots qui suggèrent, enfin la forme de poésie où prédomine la suggestion.

Plus que la rencontre du mot « dhvani », ce qui compte, dans les deux cas, est la présence de l'idée de manifestation (vyañjanā) : « De même que pour Bhartṛhari, l'élément important de la connaissance est la manifestation par les sons du sphoṭa, de même pour les théoriciens du dhvani, la connaissance poétique se réalise au terme d'une manifestation opérée par le mot, le sens premier, etc... »[1]. C'est le propre de la poésie que les mots y reçoivent, comme une fonction particulière (vyāpāra), le pouvoir additionnel de manifester : dhvanivyāpāra ou vyañjanāvyāpāra.

On remarquera que la vyañjanā ne consiste pas dans l'expression d'un sens à proprement parler nouveau, mais dans la manifestation de ce qui existe déjà. Le concept est familier à la spéculation indienne : ainsi l'effet, dans la philosophie Sāṃkhya n'est pas produit, mais déjà contenu dans la cause à partir de laquelle il ne fait que devenir manifeste. Ainsi encore dans la perspective du Vedānta, la délivrance (mokṣa) est proprement la révélation de notre essence authentique, lorsque sont écartés les obstacles qui enveloppent la conscience. Par là, l'idée du dhvani se rattache à un vaste courant d'idées.

La forme du commentaire d'Abhinavagupta qui est éminemment réflexif et tendu vers la recherche du sens suggéré exclut que la manifestation du dhvani se produise automatiquement à partir du sens premier dans un esprit passif. Pour être bien saisie, elle doit être replacée dans le cadre plus large de l'expérience esthétique, c'est-à-dire du rasa.

La théorie du rasa remonte au Nāṭyaśāstra de Bharata (entre le VIe et le VIIIe siècle). L'école du dhvani en a conservé l'acquis, en l'approfondissant. Dans le commentaire du Ghaṭakarpara les allusions que fait Abhinavagupta à la qualité de convenance (aucitya) au processus d'éveil du plaisir poétique (romantha), au rapport entre rasa et alaṃkāra s'y rattachent directement.

Le rasa ou « saveur » désigne l'état de jouissance esthétique. Tant par les conditions qu'il demande à l'œuvre d'art que par les dispositions requises chez le lecteur ou le spectateur, il couvre

1. P. S. Filliozat, Pratāparudrīya, p. XIII.

tout le champ de l'expérience esthétique. Ce sentiment spécifique, analogue au goût dans le domaine des sens, s'éveille dans l'esprit, lorsqu'une situation est représentée de façon complète, lorsque tous les mots ont un rapport de convenance entre eux et avec le sentiment fondamental de l'œuvre, lorsque d'autre part le lecteur ou le spectateur est doué de culture et de sensibilité et réalise un état d'attention désintéressée.

Le mot s'emploie également pour désigner la qualité propre à l'œuvre, sa tonalité dominante, dont le plaisir esthétique est en quelque sorte le corrélatif sur le plan subjectif. En ce sens le rasa suppose la présence de divers facteurs subordonnés à un état émotionnel permanent (sthāyibhāva) que l'œuvre révèle de façon indirecte : ainsi dans le Ghaṭakarpara le sentiment permanent, l'amour ou plus exactement le désir (rati), est stimulé par l'absence du mari et le début de la saison des pluies qui jouent le rôle de déterminants (vibhāva) ; il n'est pas directement exprimé dans son essence, mais traduit par des sentiments transitoires (vyabhicāribhāva), comme l'espoir, l'abattement, la jalousie, etc. ; rendu sensible par des signes extérieurs (anubhāva) : pâleur, larmes, renoncement à tout ornement. La dépendance mutuelle et l'effet commun de tous ces éléments peuvent se résumer dans la célèbre formule du Nāṭyaśāstra :

Vibhāvānubhāvavyabhicārisaṃyogād rasaniṣpattiḥ

qu'Abhinavagupta interprète ainsi : « le sthāyin — état émotionnel permanent — accède à l'état de saveur sous l'effet de la réunion des déterminants, des signes extérieurs, des états émotionnels passagers ».

Divers obstacles peuvent entraver l'épanouissement du sens poétique. Les poéticiens en ont dressé la liste, toujours variable : invraisemblance, obscurité, impropriété, etc. Les théoriciens du dhvani y ajouteront l'emploi de certaines figures, comme le yamaka, dans l'expression du sentiment de l'amour.

L'état de jouissance esthétique est au fond unique. Mais après Bharata on distingue huit rasa selon la dominante affective du poème : amour, colère, courage, aversion, joie, douleur, étonnement, terreur. Le rasa érotique (śṛṅgārarasa) qui naît de la peinture de l'amour ou plus exactement de la volupté (rati), occupe entre eux une place privilégiée, parce qu'il est le plus fréquent et le plus observable. Il se présente lui-même sous deux modalités, saṃbhoga et vipralambha, en état d'union ou de séparation. Le Ghaṭakarpara est un exemple clair de vipralambha.

L'insuffisance de cette classification a été sentie de bonne heure. D'une part tous les auteurs ont bien reconnu le fait que le rasa

comme tel, félicité ineffable, est un[1]. D'autre part, dans leur désir de rapprocher l'analyse du réel, ils ont distingué de nouveaux sentiments fondamentaux et par là de nouveaux rasa. Le nombre des rasa reste un problème ouvert. La discussion la plus ardente a porté sur le rasa de l'apaisement, śāntarasa. Comment sans lui, expliquer le plaisir propre à la peinture de l'ascète parvenu au détachement absolu ? Comment, d'un autre côté, donner une forme à ce qui implique l'absence de tout sentiment et ne peut s'exprimer qu'à travers la négation ? Nous verrons que le rasa śānta prend une grande importance chez Abhinavagupta, parce qu'il lui paraît présent dans toute expérience esthétique, et parce qu'il établit une correspondance entre celle-ci et l'expérience mystique.

Du côté du sujet, le rasa est une réaction des couches les plus profondes de la sensibilité. Au contact de l'œuvre d'art, des impressions déposées dans les profondeurs de la sensibilité au cours des existences antérieures ou de l'existence présente (qu'elles soient le fruit d'une expérience vécue ou d'une expérience esthétique), sortent de leur état latent et remontent à la conscience. Dans cet instant l'esprit saisit ce qui constitue la nature commune, indépendamment des circonstances accidentelles, à la fois de l'impression nouvelle et de celles qui sont ainsi évoquées, et cette appréhension s'accompagne d'un ravissement (camatkāra) en quoi consiste le plaisir esthétique.

Ces tendances inconscientes portent le nom de vāsanā (imprégnations) et le processus d'évocation celui non moins expressif de romantha, qui désigne au propre l'acte de ruminer. Le romantha n'est pas un acte de la mémoire. Il naît de l'inconscient et se développe dans un esprit purgé de ses impulsions égoïstes par les représentations idéalisées de la poésie, lesquelles, pour cette raison, sont dénommées vighnāpasāraka (briseurs d'obstacles)[2], en sorte que l'émotion esthétique ne porte pas la marque du moi ; elle est au-dessus de ce monde (alaukika) ; elle met le sahṛdaya, « celui qui sent avec son cœur », directement en contact avec l'objet représenté, de même que l'état mystique le plus élevé immerge le sujet en Śiva. Comme lui, elle est ineffable et produit un sentiment d'apaisement (viśrānti).

Les premiers poéticiens avaient déjà reconnu le fait que le sentiment esthétique est distinct, quoique parent, du sentiment vécu dans la réalité. La différence des termes en est un signe : la peinture de la volupté (rati) n'éveille pas chez le sahṛdaya une passion sensuelle. Elle est allégée, épurée ; promue en rasa

1. V. Raghavan, The Number of Rasas, p. 176.
2. S. K. De, History of Sanskrit Poetics II, p. 136.

śṛṅgāra, elle devient jouissance paisible. Ainsi en est-il de tous les sentiments, fussent-ils en apparence les plus opposés à cet état, comme le sont l'aversion ou la terreur.

En creusant cette donnée, Abhinavagupta en est venu à penser que le sentiment d'apaisement ne tient pas uniquement au sujet, qu'il doit aussi être contenu dans l'œuvre d'art ; mieux, que l'apaisement (śama) en constitue le sentiment permanent, le sthāyibhāva, que colorent diversement les sentiments dont la présence est d'ordinaire plus immédiatement perçue : désir, colère, courage, etc. Ainsi le sentiment esthétique est proprement à base du rasa correspondant, à savoir le śāntarasa.

L'esthétique d'Abhinavagupta s'éclaire à la lumière de sa doctrine mystique, et certains beaux passages du Tantrāloka, et d'autres de ses œuvres, donneraient une vue d'ensemble où se situerait naturellement la jouissance artistique du sahṛdaya. Selon Abhinavagupta et les écoles Spanda et Trika, il faut toujours expliquer le niveau inférieur par le niveau supérieur, c'est-à-dire ici le domaine esthétique par la plus haute mystique dont il est un écho affaibli.

Dans un passage très important de son Tantrāloka (āhnika IV śloka 182) Abhinavagupta définit le dhvani au sens cosmique du terme : ceci fait suite à la vénération des 12 kālī, à l'issue d'une pratique qui couvre toutes les expériences possibles, lorsque l'énergie consciente a envahi tous les domaines, organes cognitifs et sensoriels : alors le yogin vit dans la paix et l'harmonie totale. A ce moment précis le dhvani se produit. Voici ce verset : « Parce qu'elle est par nature prise de conscience dynamique et globale, la conscience possède comme telle une résonance spontanée perpétuellement surgissante dite grand Cœur suprême. »

Parāmarśasvabhāvatvād etasyā yaḥ svayaṃ dhvaniḥ |
sadoditaḥ sa evoktaḥ paramaṃ hṛdayaṃ mahat ||

Le dhvani est non seulement vibration (spanda) mais la sonorité qui fait tout vibrer « à l'unisson de ». En ce monde d'harmonie où le yogin est parvenu, tout suggère tout, d'où correspondances et échos à l'infini. La résonance est spontanée, car pour qui est identique à tout, un rien fait résonner l'ensemble, les parties n'étant plus séparées du Tout. Ceci s'avère possible puisque le dhvani cosmique n'est autre que parāvāk (d'après le commentaire), parole vivante, vibrante, indifférenciée. Le dhvani en esthétique se tient plutôt en madhyamavāk (parole intermédiaire), l'écho ne se répand pas si loin, néanmoins sujet et objet ont même substrat.

Cette définition du dhvani explique ce qu'il y a d'essentiel dans l'expérience artistique : le cœur sensible du sahṛdaya apte

à résonner. Pourquoi ? Parce que, comme le mystique, il éprouve le śāntarasa source et fondement du dhvani, car il faut un calme désintéressé pour que le cœur vibre et que la suggestion joue. Ce qui vibre ainsi ce sont les vāsanā du sahṛdaya, ses impressions latentes éveillées par l'expression poétique et qui s'étendent à un lointain passé, lors d'un saṃsāra infini où le sahṛdaya a tout vécu, tout éprouvé, d'où l'universalité de cette expérience non limitée par l'espace et le temps. Dans son Kramastotra Abhinavagupta dit qu'il est lui-même devenu omniscient à force de transmigrer à travers d'innombrables vies.

Selon la définition d'Abhinavagupta, le dhvani dans l'expérience mystique consiste en une prise de conscience vibrante de Soi (parāmarśa) et une découverte du grand Cœur cosmique ; dans l'expérience artistique c'est une prise de conscience moins parfaite, moins totale mais qui fait résonner un lointain passé, touche des zones inconscientes à l'ordinaire, éveille de vagues souvenirs de vies antérieures, mémoire sans objet d'où naît un plaisir très pur, parce que sans rien de défini, sans limitations temporelles et spatiales.

Ainsi, à la lumière du seul dhvani au sens de résonance mystique, on tiendrait le nœud explicatif du śāntarasa, des vāsanā, du cœur de l'homme de goût plus vaste que le cœur individuel, — l'identification du sahṛdaya, plein de véritable sympathie, à la situation représentée correspondant à l'identité au Tout pour le mystique.

Au regard de ces spéculations[1], le commentaire du Ghaṭakarpara apparaît de portée modeste. Néanmoins il entre dans ce qu'Abhinavagupta dénomme vyañjanā, en désignant par ce terme la pénétration du sens suggéré. Cette opération est pour une part inscrutable et instantanée. Ainsi en est-il de la perception du bhāva, du sentiment fondamental dont les théoriciens du dhvani disent qu'il relève de la suggestion à séquence imperceptible asaṃlakṣya-krama-dhvani), parce qu'aucun intervalle ne s'intercale entre le sens exprimé et le sens suggéré.

Le commentaire du Ghaṭakarpara représente manifestement une phase volontaire, réflexive de la vyañjanā. Abhinavagupta prend appui sur le sens exprimé pour en développer les connotations. Divers éléments donnent naissance à ce sens second, qui est le sens véritable. En général, c'est un groupe de mots éclairés par le contexte. Ce peut être aussi l'intonation, kāku (str. 2, 11, 12, 13) ; un mot précis (str. 3, 5, 7, 10, 12, 13) ; voire même la terminaison d'un mot, car Abhinavagupta sait utiliser

1. Nous pouvons indiquer au lecteur qu'il trouvera des vues plus approfondies sur ce sujet dans un ouvrage que Mlle L. Silburn prépare actuellement sur les hymnes aux Kālī.

toutes les ressources de la syntaxe (str. 4, 6). Très souvent il est lié à la présence d'un śleṣa, c'est-à-dire d'un double sens reposant soit sur la manière de construire ou de couper le vers, soit sur les diverses significations d'un même mot (str. 2, 3, 5, 6, 7, 10, 12, 13, 14, 17, 18). Nous avons là autant de cas de suggestion à séquence perceptible (saṃlakṣyakrama-dhvani), mais aussi il faut observer, qu'Abhinavagupta ne cherche pas à traduire le retentissement que provoque en lui l'œuvre saisie dans son unité : il constate simplement la présence du rasa comme une donnée de fait qui n'a pas besoin de justification (str. 21). Il ne prétend pas non plus appréhender le bhāva en lui-même. Son commentaire s'applique à des éléments : déterminants, sentiments, transitoires, manifestations extérieures qui sont susceptibles de saṃlakṣyakrama-dhvani ; il nous montre qu'à ce niveau, le seul qui se prête à l'analyse, la suggestion est partout présente dans l'œuvre. Quoique le mot ne soit pas prononcé, il n'est pas téméraire d'avancer qu'à ses yeux le Ghaṭakarpara présente — en même temps que le plein épanouissement du śṛṅgāra rasa — un exemple de poésie où le dhvani règne dans la forme que les théoriciens de cette école ont considérée la plus élevée, c'est-à-dire comme suggestion du rasa (rasadhvani).

Cette interprétation qui insiste sur la valeur poétique du Ghaṭakarpara ne peut manquer d'être gênée par les yamaka et la prétention de l'auteur de surpasser tous les autres poètes dans l'usage de cette figure (str. 21).

Le yamaka, dérivé de yama (jumeau), consiste dans la « répétition de voyelles et de consonnes homophones formant des mots et des sens différents »[1]. Suivant sa place, le nombre et l'ordre des syllabes intéressées, il se prête à des combinaisons très nombreuses, dont beaucoup sont de purs jeux d'esprit. Toutefois cette figure très goûtée des poètes n'est pas réservée aux œuvres les plus artificielles, où l'on ne s'étonnera pas qu'elle abonde. Elle revient avec insistance dans deux chants du Rāmāyaṇa et dans le chant IX du Raghuvaṃśa où Kālidāsa s'est plu à donner la preuve de sa virtuosité. Il est vrai qu'ici le yamaka est limité au dernier quart de stance et que le thème choisi, les exploits sportifs du roi Daśaratha, admet une part de jeu.

Dans le Ghaṭakarpara le thème sentimental ne présente pas le même à propos et la figure est plus voyante : intervenant régulièrement en fin de pāda, elle introduit dans la stance une double rime, dont l'effet s'apparente à celui de la rime d'équivoque en

1. Sylvain Lévi, Théâtre indien, p. 118.

français. C'est-à-dire que la pièce est exposée à prendre l'aspect de bouts-rimés.

Jusqu'à l'école du dhvani, les poéticiens présentent le yamaka comme un des principaux ornements (alaṃkāra) qui distinguent le langage littéraire du langage ordinaire et qui ajoutent à sa beauté. Encore recommandent-ils à son égard une certaine modération. Au VIIIe siècle, Daṇḍin, qui dénombre plus de soixante variétés de yamaka allant jusqu'au distique holorime, observe déjà que cette figure n'est pas entièrement agréable (naikāntamadhuram)[1].

L'école du dhvani d'une manière générale restreint l'usage des figures et surtout les subordonne à leur pouvoir de suggestion. Elle place au plus bas de l'échelle, au rang de Citra Kâvya, « poésie pittoresque », bonne seulement à provoquer la surprise, toute poésie qui se préoccupe avant tout d'introduire des figures frappantes, fût-ce aux dépens du rasa. Le yamaka est particulièrement visé, parce que l'effort qu'il demande à l'auteur le détourne de la peinture du sentiment et parce qu'il retient indûment l'attention du lecteur au préjudice de l'ensemble. Ānandavardhana ne le condamne pas absolument — l'exemple du Raghuvaṃśa suffirait à le retenir — mais il le proscrit dans l'expression de l'amour en état de séparation, ce qui est justement le cas du Ghaṭakarpara.

Dans le commentaire de la strophe 21 Abhinavagupta signale lui-même la difficulté mais se refuse à voir un défaut dans la succession des yamaka. L'auteur, affirme-t-il, se vante non point des yamaka en eux-mêmes mais du fait qu'il les a introduits sans peine (apṛthagyatna) et qu'ils renforcent le sentiment poétique (rasaparipoṣaka). Comme toutes les figures qui présentent cette double qualité, ils peuvent, aux termes mêmes du Dhvanyâloka, être admis dans la poésie dite de suggestion.

Au regard des extravagances auxquelles peut conduire le yamaka, le Ghaṭakarpara reste certainement dans les limites d'un art discret. Il est vrai aussi qu'en raison de la flexibilité de la construction, du mode de composition, de la faible variété du vocalisme et de l'identité des terminaisons entre des mots de nature différente, le sanscrit se prête à cette figure avec une facilité exceptionnelle. On admettra donc volontiers que dans le Ghaṭakarpara les yamaka ne mettent pas la phrase à la torture.

Qu'en est-il de son effet poétique ?

Ce qu'un yamaka occasionnel peut ajouter à une strophe, le lecteur français le comprendra facilement, s'il se souvient

1. Kāvyādarśa, I, 61.

de la rime d'équivoque sur laquelle se clôt l'Éventail de Mlle Mallarmé :

> Le sceptre des rivages roses
> Stagnant sur les soirs d'or, ce l'est
> Ce blanc vol que tu poses
> Contre le feu d'un bracelet.

Mais que penser de son retour régulier dans un poème de quelque étendue ? Cette question, Abhinavagupta l'élude et sa lecture du Ghaṭakarpara ne permet nullement d'y répondre. En effet, avant la strophe 21 il ne fait aucune allusion aux yamaka, comme s'ils passaient inaperçus, comme si les mots, loin d'être amenés par la recherche de la rime, n'avaient été choisis que pour exprimer une nuance de la pensée ou du sentiment. Il est ainsi à l'aise pour affirmer que les yamaka ont été obtenus sans artifice et que le sens est riche de suggestion — ce qui du reste est en soi considérable — mais l'effet particulier de la figure, le rapport d'homophonie, est laissé dans l'ombre. Lorsqu'Abhinavagupta déclare qu'il renforce l'émotion poétique, on peut trouver quelque chose d'au moins hâtif dans ce décret de son goût. En revanche on ne peut nier qu'Abhinavagupta ne soit tout à fait cohérent avec ses principes, car il a toujours soutenu que, si l'élément suggéré constitue l'âme de la poésie, celle-ci ne peut se passer des qualités de l'expression et des embellissements dûs au mot et au sens (śabdārthālaṃkāra).

Ces considérations expliquent bien qu'Abhinavagupta accepte sans hésitation et appuie personnellement la tradition qui attribue le Ghaṭakarpara à Kālidāsa. Un commentaire poétique de sa main est chose rare. Pourquoi a-t-il choisi de commenter le Ghaṭakarpara ? Pour donner l'exemple d'une lecture du poème selon le dhvani ? Pour justifier le Ghaṭakarpara de critiques formulées à son endroit ? Ces deux motifs peuvent être invoqués et tous deux plaident en faveur de l'authenticité de l'œuvre.

Si motivé que soit en général le commentaire d'Abhinavagupta, on y sent par endroits une certaine volonté d'apologie et c'est par là que le doute se glisse à son égard. Le point faible n'est pas tant dans l'interprétation elle-même, dont le poème supporte la subtilité, que dans le désir de porter le Ghaṭakarpara à la hauteur d'une certaine idée de Kālidāsa, celle d'un poète « en qui les critiques ne sauraient même en rêve imaginer la possibilité d'une tache, d'une paille »[1]. C'est imposer à l'œuvre un effort excessif, mais cette distortion est surtout entraînée par l'image monolithique de Kālidāsa, dont le commentaire porte le reflet et qui subsistera longtemps après lui, comme d'un génie immédiatement mûr et

1. Voir commentaire de la strophe 20.

voué à une perfection infaillible. Un point de vue plus tempéré tend à prévaloir aujourd'hui. On admet que l'œuvre de Kālidāsa comporte une période de jeunesse. C'est de ce côté-là qu'on peut raisonnablement chercher une place pour le Ghaṭakarpara.

L'hypothèse suppose évidemment que l'on renonce à l'idée que le Ghaṭakarpara est une œuvre écrite sur le modèle du Meghadūta. Dans ce poème un Yakṣa exilé demande à un nuage de porter un message à sa compagne, dont il est séparé. Il lui décrit longuement la route qu'il devra suivre, la ville fabuleuse de Kubera, sa maison, la jeune femme enfin, telle qu'il l'imagine, languissant comme lui dans l'attente. Cette belle élégie, expression exemplaire du rasa de la séparation, a suscité des imitations si nombreuses qu'elles forment un genre littéraire nouveau : celui des Saṃdeśa-kāvya ou des Dūtikāvya. Comme l'héroïne du Ghaṭakarpara s'adresse elle aussi aux nuages et les supplie de parler pour elle à son mari, certains ont été tentés de voir dans le poème une pièce composée après le Meghadūta, sur un motif inversé[1]. En ce cas nous n'aurions certainement pas affaire à une œuvre de Kālidāsa, mais à un des premiers exemples de cette littérature de messages, de Saṃdeśa, inspirée par lui.

Toutefois le rapprochement fait aussi ressortir des différences qui peuvent conduire à une autre vue des choses. Au regard du Ghaṭakarpara le Meghadūta apparaît comme un poème constamment sublimé. Le personnage principal appartient au monde de la mythologie : son exil a pour cause une faute divine ; les indications qu'il donne au nuage constituent un éloge des régions qu'il doit survoler. L'ampleur de la description, un sens raffiné et souvent voluptueux de la beauté, de fréquentes inflexions méditatives élèvent l'esprit au-dessus de l'amère réalité. Le rythme lent du vers mandākrāntā, l'abondance des composés, les volutes de la strophe renforcent encore cette impression. Le Ghaṭakarpara est écrit sur un ton beaucoup plus simple et se tient plus près de la vie quotidienne de l'Inde. La situation de l'héroïne est de celles qu'ont dû connaître beaucoup de femmes : son mari, un marchand sans doute, s'est mis en chemin avant la saison des pluies, et la mousson qui vient d'éclater empêche maintenant son retour. Sa pensée est toute entière concentrée sur son état misérable ; la nature qu'elle invoque est celle qui se présente devant sa maison ; plus qu'aux nuages, c'est à ses amies qu'elle confie sa détresse et c'est probablement l'une d'elles qui porte le message à son mari. Bien que beaucoup de détails soient traditionnels, on sent que le poème garde un lien avec le monde familier.

1. C'est l'opinion de Das Gupta : H. S. L., pp. 120 et 157. Apparemment aussi de Winternitz et de Keith.

En poursuivant dans cette direction, on arrive à l'idée très suggestive de M[lle] Vaudeville[1] selon qui le Ghaṭakarpara serait une adaptation de poèmes en langue apabhraṃśa sur le thème du pravāsa, du voyage et de l'absence, ces poèmes eux-mêmes remontant peut-être à des chansons de pluie composées par les femmes pendant les mois de l'attente. De cette origine il aurait gardé la forme du dialogue, le thème de l'amour dans la séparation, le cadre de la saison des pluies, le personnage de l'épouse très jeune, le message dont elle prend l'initiative et qu'elle confie aux nuages ou à une amie, d'une manière générale l'univers des sentiments féminins. La même ascendance se laisserait déceler dans le Meghadūta, mais plus lointaine, oblitérée par une élaboration plus savante et par la personnalité de l'auteur, qui n'est pas sensible dans le Ghaṭakarpara.

On ne prétend pas toucher ici à une source précise. Le thème de la séparation et du message est aussi ancien que le Rāmāyaṇa et la question si complexe en soi des influences réciproques des littérature sanscrite et, dira-t-on, dialectales, — étant entendu que ces dialectes sont déjà des langues littéraires — est rendue insoluble par la rareté des documents ou la difficulté de les dater. Ce qu'on peut dire, c'est qu'à une époque voisine de Kālidāsa, sinon antérieure à lui, existait une littérature orale de chansons telles que ces gāthā que l'auteur des Sattasaī, selon la tradition, aurait recueillies pour les adapter en prākrit. Cette anthologie attribuée au roi Hāla, qui aurait règné aux Iᵉʳ-IIᵉ siècles, associe dans plusieurs pièces la séparation et la saison des pluies. Ailleurs, et ceci n'est pas moins intéressant, elle présente de brèves descriptions de la nature selon les mois de l'année. Lorsque l'on considère ces deux thèmes, chansons de pluie et description des saisons, et leurs rapports avec le Ghaṭakarpara d'un côté, le Ṛtusaṃhāra de l'autre, on en vient à penser que ces deux pièces pourraient constituer dans l'œuvre de Kālidāsa un premier cycle de poèmes encore en contact avec quelque forme de poésie populaire. Si l'hypothèse est jugée aventureuse, nous en retiendrons du moins l'idée d'une certaine parenté d'inspiration entre les deux œuvres et d'une certaine proximité dans le temps.

Le titre du Ṛtusaṃhāra annonce une « description abrégée des saisons » ou une « ronde des saisons » (Renou) et, en effet, les six chants correspondent aux six saisons de l'année indienne : été, pluies, automne, premiers froids, hiver, printemps. Toutefois, malgré la présence de tableaux brillants, développés pour eux-mêmes, comme celui de la sécheresse et de l'incendie de la savane

1. Les Duhā de Dhola-Mārū, éd. Ch. Vaudeville.

dans le premier chant, malgré beaucoup de notations pittoresques et précises, le poème ne s'arrête pas aux aspects extérieurs de la nature. S'adressant à une femme, il enchaîne la description aux impressions que produit chaque saison dans le cœur des amoureux, en faisant d'elle une invitation à aimer, à moins qu'elle ne rende plus poignantes les peines de la séparation. Aussi a-t-on justement dit que Ṛtusaṃhāra se présente comme une « série de variations sur le sujet de l'amour et du retour des saisons »[1].

Ces deux thèmes s'entrelacent aussi dans le Ghaṭakarpara qui, à beaucoup d'égards, semble un détail du chant II (des pluies) traité en tableau. Tandis que le chant du Ṛtusaṃhāra peint d'abord le spectacle grandiose et ravissant du ciel et de la terre au moment des premières pluies, avant d'évoquer, d'une façon sinueuse et non sans retour aux détails purement descriptifs, les émotions ressenties par les femmes amoureuses ou par les voyageurs surpris en chemin, le Ghaṭakarpara prend le seul cas d'un amour en état de séparation, pose d'emblée l'héroïne esseulée sur un fond de nuages et ne détache pas les yeux d'elle. Mais les mêmes éléments du paysage apparaissent ensuite, que ce soit dans les regards de la jeune femme ou dans ceux des messagères, en sorte que les deux poèmes se rejoignent en partant de perspectives différentes.

L'art diffère par un côté. Non point tant dans la composition qui, compte tenu de la différence des genres, est d'une égale souplesse — offrant un dessin général au sein duquel chaque strophe est traitée comme une unité sans que sa place soit rigoureusement déterminée — mais plutôt dans le style. La langue du Ṛtusaṃhāra est plus riche en composés. La phrase se déroule aisément jusqu'à recouvrir toute la strophe ; moins dense que celle du Meghadūta, elle s'en rapproche déjà. Au contraire, la phrase du Ghaṭakarpara a quelque chose de heurté, qui est sans doute imputable à la recherche du yamaka.

Le point essentiel est qu'il n'y a point d'incompatibilité entre les deux œuvres et qu'elles paraissent bien relever de la même sensibilité artistique. Elles s'apparentent par leur simplicité, leur limpidité, leur registre limité aux impressions que la nature produit chez des êtres d'une fraîche sensualité. Il y règne la même grâce directe et familière, dépourvue de caractère éthique et de ce glacis qu'un art plus médité semble avoir déposé sur toutes les autres œuvres de Kālidāsa.

Que plus tard Kālidāsa ait donné dans le chant XVIII du Raghuvaṃśa une nouvelle preuve de son habileté dans l'usage du yamaka ; qu'il ait, dans le Meghadūta, repris le thème de

1. H. Peiris in Kālidāsa, The Seasons, p. IV.

l'absence et du message, il n'y a point à s'en étonner. Le Ghaṭakarpara n'épuisait pas les possibilités du sujet et il n'est pas contraire aux habitudes de Kālidāsa de revenir à un thème : ainsi retrouvons-nous, après le Ṛtusaṃhāra, une description du printemps et de l'été dans les chants IX et XVI du Raghuvaṃśa.

Il y a donc, pensons-nous, une place pour le Ghaṭakarpara dans la poésie de Kālidāsa, celle que ses affinités lui désignent, entre ses premières compositions, aux côtés du Ṛtusaṃhāra. Essai encore modeste, il laisse à un grand poète l'occasion de traiter, avec une tout autre ampleur, un beau thème et de montrer à nouveau sa virtuosité. Le problème de l'authenticité, sans doute, reste ouvert à la controverse ; peut-être est-il insoluble, mais pour cette raison même, nous serions bien délicats, si nous refusions à cette pièce ce qui lui a été accordé par Abhinavagupta.

La métrique du Ghaṭakarpara est très variée. Le début et la fin du poème présentent une certaine homogénéité : mètres Rathoddhātā dans les strophes 1 à 7, Vasantatilakā dans les strophes 9, 17, 19, 20, 21. Dans le reste du poème la diversité touche à la bigarrure : Puṣpitāgrā (str. 8), Upajāti (str. 11 et 16), Viyoginī (str. 14 et 15), enfin trois mètres moins usités qui ne se rencontrent pas dans les autres compositions poétiques de Kālidāsa (str. 10 et 18, 12, 13). Cette variété succédant à l'unité des premières strophes est probablement destinée à prouver l'habileté du poète. Le commentaire d'Abhinavagupta est muet à cet égard.

Le texte que nous avons suivi est celui de l'édition Cachemirienne : Kashmir Series of Texts and Studies No. LXVII. Srinagar. 1945. Le Dr K. C. Pandey a eu l'amabilité de nous communiquer la copie d'un manuscrit de Bombay qui nous a paru dans l'ensemble moins sûr que le texte précédent mais qui permet de rétablir quelques passages corrompus. Nous signalons en note les variantes significatives.

Le Ghaṭakarpara a été traduit en français par Chézy (Journal Asiatique 1823), en allemand par Dursch (Berlin 1828), en anglais par Harold Peiris et L. C. Van Geyzel (Colombo 1961). Le commentaire d'Abhinavagupta n'a fait, à notre connaissance, l'objet d'aucune traduction. Nous espérons que cette circonstance vaudra à la nôtre l'indulgence du lecteur.

Il me reste à exprimer ma gratitude envers plusieurs personnes : mon premier maître, M. Armand Minard ; le Dr K. C. Pandey, auprès de qui j'ai eu le privilège de travailler à Lucknow ; M. Olivier Lacombe, qui a bien voulu accepter en ma faveur le rôle de directeur de thèse. Je me souviens avec tristesse que M. Louis

Renou avait approuvé le projet de cette étude et que j'avais le ferme espoir de la lui soumettre. Le sort me laisse le regret de ne l'avoir pu faire, qui s'ajoute à tant d'autres partagés par tous.

La reconnaissance m'invite aussi à préciser que le présent travail doit beaucoup à une suite d'interventions bienveillantes. L'idée même m'en a été suggérée par Mlle Lilian Silburn ; le Dr K. C. Pandey a été pour moi l'irremplaçable « refouleur d'obstacles » ; M. Pierre Filliozat a bien voulu relire mon texte et me faire bénéficier de sa connaissance approfondie de l'Alaṃkāraśāstra, comme Mlle Lilian Silburn de ses beaux travaux sur Abhinavagupta.

LE POÈME DU GHAṬAKARPARA

Le poète :

1 A l'heure où les rayons du soleil sont cachés,
Où la pluie tombe du ciel en infusant la tristesse,
Où l'Amour dans le cœur se prépare à frapper,
Une femme esseulée dit ces mots :

L'héroïne :

2 Vous avez laissé tout ce temps s'écouler, ô nuages,
Et vous arrivez quand mon bien-aimé est parti ;
Le cruel séjourne en terre étrangère ;
Vous me ferez donc mourir loin de lui.

3 Dites au plus volage des voyageurs, denses nuées,
Qui franchissez d'un pied rapide les chemins :
« Renonce à ton amour du pays lointain...
Ou bien ton épouse que voici... nous n'en dirons pas plus. »

4 A présent, Seigneur, en longues files, les cygnes
S'élancent dans l'espace vers le lac Mānasa ;
Le cātaka altéré se tourne vers l'eau du ciel ;
Et ta malheureuse amie, ô voyageur, vers toi.

5 L'herbe śaṣpa aux reflets sombres brille douce à l'entour ;
Le cātaka trouve une eau pure ;
Les nuages font pousser des cris aux paons ;
Quel plaisir, mon bien-aimé, peux-tu connaître aujourd'hui sans moi ?

Une messagère à l'époux :

6 Mis en joie par la voix des nuées, les paons,
Dans le cœur des femmes esseulées font parler la tristesse ;
Le visage creusé à l'approche des nuages,
Celle qui t'aime maintenant succombe à un amour trop fort.

7 N'es-tu pas au moins attendri par ta bien-aimée,
Dont les boucles, à leur pointe, effleurent la joue pâlie ?
Dans les flots de chagrin où elle est précipitée,
Le souvenir de tes qualités est son seul salut.

L'héroïne à une amie :

8 Dans les forêts où fleurissent les kuṭajas,
Devant les visages anxieux qu'ont délaissés leurs amants,
Les rivières roulent une eau trouble ;
Pourquoi n'as-tu pas même un regard pour ma détresse ?

9 Sur les chemins effacés par les averses,
L'Amour, me voyant sans lui, touche son arc aux flèches aiguës ;
Je tremble aux grondements profonds des nuages ; quand donc, mon amie,
Serai-je délivrée du chagrin dont je brûle, séparée de mon bien-aimé ?

L'héroïne à l'amie, dans un jardin :

10 Insurpassés dans la forêt pour la force de leur parfum,
Éventés par le souffle des nuages sonores,
Pavillons marqués pour le dieu de l'amour,
Resplendissent à présent les bois de ketanas.

11 Prajāpati peut être fier d'avoir créé un si bel arbre.
O Sarja, demeure de l'amour ;
Avec tes grappes de fleurs, tu es le prince des forêts,
Une fête pour les yeux des jeunes femmes.

12 Jeune kadamba, je courbe le front devant toi ;
L'Amour habite le sourire de vos fleurs ;
Pourquoi, Kuṭaja, te ris-tu de moi avec tes fleurs ?
A toi aussi, l'irrésistible, j'adresse mon hommage.

13 Devant toi, le plus beau des arbres, je me tiens toujours inclinée ;
Pourquoi portes-tu le feu dans mon cœur ?
Puisse, ô Nīpa, un regard de tes fleurs
Soudain m'affranchir de ce corps misérable.

14 Voyant venue la saison du miel,
L'abeille embrasse la plante du jasmin
Embellie de ses fleurs encore closes,
Qui s'entrouvrent sous les gouttes de pluie échappées des nuages.

La messagère envoyée par l'époux :

15 Le ciel est couvert de nuages accourus,
Qui labourent le champ des cœurs privés de leur amour ;
Sur le sol la poussière est rabattue par les eaux ;
Le soleil et la lune mêmes sont invisibles.

16 Les cygnes effrayés par le tonnerre s'enfuient ;
Le début des nuits n'est plus éclairé par la lune ;
Ivres de l'eau nouvelle, les paons jettent des cris ;
C'est la saison des pluies, ô femme dont les dents sont pareilles au jasmin.

17 Le ciel voilé, sans étoiles, la nuit, ne brille plus
Et le sommeil s'approche de Hari, le dieu juste ;
Armé de l'arc d'Indra, le nuage grondant
Répand maintenant la fureur entre les éléphants semblables aux montagnes.

18 Au milieu des éclairs, les nuages jettent la pluie sur les collines,
Où le tonnerre effraie les serpents ;
Avec un bruit profond, dans les grottes, elle tombe
Sur les femmes d'une beauté merveilleuse.

19 A présent quelqu'un apaise bien vite
Le visage des belles enflammé par une querelle d'amour ;
La rumeur des nuages fait languir les voyageurs
Et le chagrin croît infini dans le cœur de leurs femmes.

(Strophe interpolée) :

20 C'est une saison bénie pour celles qui, dans les sombres journées
Où tonnent les nuages porteurs de l'arc d'Indra,
Célèbrent la fête de l'amour avec leur bien-aimé ;
(Autrement), mon amie, elles passent la saison des pluies comme des chiennes.

Le poète :

21 Par les plaisirs que j'ai goûtés dans l'attachement d'une tendre maîtresse,
Levant, assoiffé, dans la coupe de mes mains, ce que d'eau j'y puis boire,
Je veux faire ce serment : si un autre poète me surpasse en rimes,
Je lui porte de l'eau dans un tesson de pot.

GHAṬAKARPARAVIVṚTI D'ABHINAVAGUPTA

« Quelle est sur ta tête, ô toi qui exauces les prières, ce diadème d'espèce nouvelle ?
Je crois reconnaître sur ton front l'arc consumé de Smara,
A l'aspect duquel l'Amour aux flèches impaires éclate avec force dans le monde. »
Puisse celui qui, à ces mots de la déesse, oublia son ascèse, puisse Śambhu nous être favorable.

Ce kulaka est prononcé en raison d'une proṣitapramadā (une femme esseulée) qui en est la cause, c.-à-d. en référence à une proṣitapramadā. Certaines strophes sont des déclarations de la femme représentée par le poète ; certaines sont prononcées par un personnage d'amie ou par un personnage de messagère ; d'autres par une messagère envoyée en retour, qui est elle aussi mise en scène ; ailleurs enfin c'est le poète qui s'exprime spontanément. Que le texte est mis dans la bouche de plusieurs personnes, c'est ce que nous montrerons. Assurément l'héroïne n'est pas seule à parler. Une proṣitapramadā signifie une femme dont le plaisir, le bien-aimé, la joie sont au loin. Autre interprétation : proṣitā signifie séparée de son mari, et pramadā, unie à l'ivresse extrême qui naît de l'amour dans la jeunesse. L'état de proṣita (esseulement) sous-entend la séparation entraînée par un voyage dans une autre contrée.

Strophe 1.

A l'heure où les rayons du soleil sont cachés,
Où la pluie tombe du ciel en infusant la tristesse,
Où l'Amour dans le cœur se prépare à frapper,
Une femme esseulée dit ces mots.

« Un jour où les rayons du soleil sont cachés », littéralement : « où la forêt des rayons » (bhāvane), la masse des rayons, « de l'auteur du jour » (dinakarasya), car il produit le jour, « sont cachés » : quand le soleil est caché, lui dont les rayons sont connus pour être les ennemis des ténèbres, comment l'esprit pourrait-il connaître la lumière de la joie ? Autre interprétation : aux femmes

délaissées, dont le cœur est troublé par l'anxiété qui naît en elles à la tombée de la nuit, le jour même parfois peut tenir lieu d'ami, parce qu'il présente le spectacle de divers objets agréables. Mais dire maintenant que le soleil s'est caché, lui par la grâce de qui naît ce jour, qui en est d'une certaine manière l'être même, coexistant avec lui, de même nature, c'est exprimer le comble de l'infortune. « Où la pluie tombe du ciel » : comment ? « En infusant la tristesse ». En effet, quand elle est près du sol, la pluie se sature de poussière, elle se mélange à elle jusqu'à ne faire qu'un avec elle ; c'est une chose bien connue. Mais maintenant, fait extraordinaire, elle sature de tristesse les femmes délaissées ; celles-ci prennent la substance de la tristesse. Au milieu de la saison des pluies, elles ne peuvent pas même former l'espoir que leurs amants vont revenir ; à une pareille époque, c'est le désespoir qui tombe du ciel. Dans cette interprétation, le fait qu'il n'y a pas de remède à ce mal intolérable dénote le comble de la souffrance. C'est alors que l'Amour déchaîne son attaque dans le cœur. Or il y a moyen d'échapper à un ennemi qui vous assaille de l'extérieur, mais celui-ci lance son attaque à l'intérieur, quand il a lui-même pris position dans le cœur. Le mot « ca » (et) indique la simultanéité. De même qu'un brigand, dans un lieu désert, obscur, et de surcroît par un jour d'orage, rencontrant un homme seul, en proie à l'affliction et donc sans défense, l'attaque à son point faible, de même, en cette saison, le désir frappe les femmes amoureuses, qui sont pour ainsi dire réduites au même état. Tel est le sens.

Strophe 2.

Vous avez laissé tout ce temps s'écouler, ô nuages,
Et vous arrivez quand mon bien-aimé est parti ;
Le cruel séjourne en terre étrangère ;
Vous me ferez donc mourir loin de lui.

Ces mots sont prononcés par l'héroïne : Nuages qui commencez à répandre cette pluie d'où naît en moi la tristesse, vous avez laissé s'écouler, vous avez passé je ne sais où le temps où je n'étais pas séparée de mon bien-aimé, et maintenant qu'il est parti, vous arrivez. « Sarvakāla » peut aussi signifier, avec valeur d'adjectif, « qui est le destin » ou encore « qui a l'aspect de la mort » ; il faut couper en « toyadāḥ », nuages, et « matibāhyāḥ » qui avez un esprit hostile : esprit hostile parce que ces nuages lui infligent un tourment.

« Vous me ferez mourir » est prononcé avec une nuance dans l'intonation (kāku) : puisque je suis délaissée par mon bien-aimé et que j'ai le cœur brisé à la vue de vos exploits terrifiants, je souhaite d'être assez riche en mérites pour quitter cette vie et

reposer en paix. Autre interprétation : celle qui survit à l'absence de son bien-aimé mérite assurément la mort ; ou encore : lorsqu'un homme qui possède le cœur de sa femme, est assez cruel pour prolonger son séjour dans un pays étranger, il lui porte la mort de sa propre main. Elle se dit : là-bas, à la saison des pluies, il est impossible d'entreprendre aucune affaire ; il faut donc qu'il s'attarde, tout seul, quelque part. A quoi bon parler de son amour pour moi ? S'il avait pitié de moi, certainement il serait revenu. Dans cette interprétation, le poète suggère la longue suite de ses souffrances en indiquant le désarroi où la jettent ses conjectures successives.

Strophe 3.

Anxieuse de faire connaître sa condition à son bien-aimé et incapable de supporter le grondement terrifiant des nuages, elle se dit : si j'arrive à les persuader d'aller jusque dans cette contrée étrangère, tout s'arrangera. Je puis espérer qu'un jour, quand ils arriveront dans le pays où il se trouve et qu'il entendra le bruit du tonnerre, mon bien-aimé comprendra de lui-même quel est mon état. Dans cette intention l'héroïne reprend ainsi :

> Dites au plus volage des voyageurs, denses nuées,
> Qui franchissez rapidement les chemins :
> « Renonce maintenant à ton amour du pays lointain...
> Ou bien ton épouse que voici ... nous n'en dirons pas plus. »

« Hé nuages ! » — « ghanāḥ », synonyme de « meghāḥ », peut aussi signifier « compacts, massifs » donc « prêts à frapper » — « dites à ce voyageur volage entre tous », qui ne connaît pas de bornes, c.-à-d. qui est sans pitié : ce qui permet de le reconnaître entre tous les voyageurs, c'est qu'il est sans pitié ; tel est le sens. « Puisque vous franchissez rapidement les chemins », comme il faut le comprendre, suggère le sens de « comment irait-on plus vite que vous », qui constitue une incitation. Le mot « dites » introduit la requête. Le fait qu'ils volent par-dessus les chemins signifie qu'ils peuvent rejoindre rapidement même un homme parti depuis longtemps ; il y a longtemps en effet que son bien-aimé s'est mis en route ; en partant aujourd'hui, comment quelqu'un pourrait-il le rejoindre, s'il n'était capable de voler par-dessus les chemins ? Telle est la pensée. Que doivent-ils dire ? Le goût qu'il a pour un autre pays, sans qu'il ait rien à y faire, constitue un attachement, ou bien il s'agit d'une tendre intimité avec un autre objet de son affection, sinon il ne pourrait pas supporter jusqu'au bout la saison des pluies : qu'il renonce à cet amour. Sans nul doute mon mari est dans les liens de cet amour : tel est le reproche dont ces mots sont lourds. Par « maintenant » il faut entendre « tout de suite ». Mais est-il possible qu'un amour vraiment profond

se relâche ? Ainsi ta femme n'est plus ta bien-aimée, elle n'est que ton épouse légitime. « Que faut-il lui dire ? » Nous ne lui communiquerons rien d'inamical, car certainement il n'y survivrait pas. Autre interprétation : après avoir formulé son message qui s'arrête à « sāthavā tava vadhūḥ », elle ajoute : que dirai-je de plus ? Est-il vrai que j'existe encore, et de quelle vie ? A quoi bon farder la vérité et me vanter... Il est trop sûr que je ne vis plus.

Strophe 4.

A présent, Seigneur, en longues files, les cygnes
S'élancent dans l'espace vers le lac Mānasa ;
Le cātaka altéré se tourne vers l'eau du ciel,
Et ta malheureuse amie, ô voyageur, vers toi.

L'héroïne s'inquiète : si l'état des chemins en cette saison l'empêche de se mettre en route et de revenir ? Elle ajoute donc : dites lui : hé voyageur ! puisque tu n'es pas continuellement en chemin, tu as bien dû, quand tu es arrivé dans ce pays, recueillir quelques nouvelles de ta bien-aimée. Vois, le cātaka accablé par la soif implore l'eau du ciel et elle, de son côté, t'adresse une prière, mais en rapport indirect avec toi. Donc la pluie a une fonction essentielle vis-à-vis de la prière du cātaka mais non pas toi vis-à-vis de la sienne. En effet, dans le cas d'une prière, on reconnaît cette qualité à celui qui, un jour ou l'autre, comble l'attente, tandis que toi, tu as toujours été connu pour ton attitude hostile à l'égard de ta femme. Et pourtant elle t'implore, car il est dit que l'époux ne peut être blâmé.

Les cygnes réunis en longues lignes, c.-à-d. une multitude de cygnes, maintenant partent sur le chemin du ciel vers le lac Mānasa. Où passe un seul, le chemin est nécessairement frayé pour un autre ; que dire, quand y passent un grand nombre ? Du reste, puisque les cygnes, quand la pluie tombe à flots des nuages, descendent du ciel pour se rassembler à terre — car le séjour des pluies, le ciel, leur sert habituellement de route — quelle raison y a-t-il d'avoir peur, quand on suit un chemin sur la terre ? Et si des cygnes, bien qu'ils soient dénués d'intelligence, font l'effort de gagner le lac Mānasa, qui est à une distance immense, ta bien-aimée exige bien peu de toi, quand elle demande ton retour dans une région relativement proche.

Strophe 5.

L'herbe śaṣpa aux reflets sombres brille douce à l'entour ;
Le cātaka trouve une eau pure ;
Les nuages font pousser des cris aux paons ;
Quel plaisir, mon bien-aimé, peux-tu connaître aujourd'hui sans moi ?

L'herbe d'un vert sombre appelée « śaṣpa » brille de tous côtés, le cātaka trouve, obtient une eau pure, les nuages font pousser

des cris aigus à la troupe des paons. Ces mots suggèrent le sens suivant : si tu changes d'avis et reviens ici, le chemin sera pour toi une sorte d'enchantement. L'herbe śaṣpa d'un vert profond frappe les regards, son contact est aux pieds une sensation exquise, l'eau pure qui tombe du ciel chasse la fatigue, les oreilles s'ouvrent pour s'emplir des sons de « keka » produits par les paons en joie, tout n'est que délices pour les sens. Mais aujourd'hui quel plaisir peut connaître loin de moi cet être qui garde le silence ? Aucun. La phrase implique qu'elle croit encore à son bonheur. On peut aussi comprendre : l'herbe sombre śaṣpa, bien que son âme soit noire, apparaît douce, c.-à-d. humide de pitié envers moi, vu l'état où je suis. Le cātaka, dont le nom est synonyme d'un vif penchant pour les gouttes de pluie, obtient à présent de l'eau mais ne la boit pas (utprekṣā sous-entendue), et le nuage, usant de ses grondements qui pourtant savent si bien briser le cœur des femmes délaissées, par compassion pour moi, inspire à la troupe de ses amis des cris plaintifs. Mais toi, quel déplaisir, quel tourment éprouves-tu sans moi, en mon absence ? Aucun. Ou encore : quel est ce plaisir, cet attachement dont tu jouis loin de moi ? Puisse périr celle qui en est l'objet. Autrefois, où je n'étais pas, il n'y avait jamais de plaisir pour toi. D'où vient que tu en trouves aujourd'hui ? Le mot « aujourd'hui » suggère qu'il l'a trompée en faisant montre dans le passé d'un cœur pénétré d'un amour infini. Aussi lorsque, par dérision, elle s'adresse à lui comme à son « bien-aimé », il y a dans ce mot un reproche caché.

Strophe 6.

> Mis en joie par la voix des nuées, les paons
> Dans le cœur des femmes esseulées font parler la tristesse ;
> Le visage creusé à l'approche des nuages,
> Celle qui t'aime maintenant succombe à un amour trop fort.

A juger par leurs cris plaisants, ces paons que vous voyez devant vous, se réjouissent de la voix des nuées, dont le rôle est de répandre la pluie (entre « voix » et « nuées » la relation est d'appartenance) ; ainsi dans le cœur des femmes esseulées (même relation d'appartenance), ils appliquent la tristesse, ils la font complètement adhérer ; c'est inévitable. Ou encore : eux-mêmes dans le cœur des femmes esseulées disent la tristesse, car il est reconnu que les femmes abandonnées se sentent immanquablement tristes lorsqu'ils font entendre leurs cris monotones. Autre interprétation : à cause d'eux, le cœur des femmes esseulées fond, se liquéfie sous l'effet du chagrin. (Dans la seconde partie de la strophe il faut comprendre) d'une part : « celle-ci, ta bien-aimée », d'autre part : « maintenant du fait de son amour pour toi qui est au-dessus de ses forces ». Auparavant, en effet, quand elle était effrayée par l'Amour,

elle trouvait un refuge auprès de toi, mais maintenant que tu es ici, sa passion est au-dessus de ses forces, elle ne peut plus s'en défendre : le génitif a simple valeur de relation et non pas d'agent selon la règle 2.3.69. Or même quand tu étais auprès d'elle, à l'approche des nuages, son visage se creusait. « La saison des pluies va venir et mon bien-aimé va me quitter », pensait-elle avec angoisse, et bien qu'elle fût auprès de toi, elle avait les traits creusés. « Maintenant bien du temps a passé, elle mérite une consolation », voilà ce que dit la messagère mise en scène par le poète. Assurément il ne sied pas aux nuages de déclarer eux-mêmes, de leur propre mouvement : « réjouis par la voix des nuées... » ou « à l'approche des nuages... » Quand, dans la strophe précédente, il était dit que « les nuages font pousser des cris aux paons », c'était l'héroïne qui faisait porter ces mots par la bouche des nuages, le poète ayant donné la parole à son personnage ; ce n'est pas le cas ici.

Strophe 7.

N'es-tu pas au moins attendri par ta bien-aimée,
Dont les boucles, à leur pointe, effleurent la joue pâlie ?
Dans les flots de chagrin où elle est précipitée
Le souvenir de tes qualités est son seul salut.

C'est l'amie envoyée comme messagère qui dit cette strophe : ne parle plus de la constance de ton amour. Si ta bien-aimée est dans un état pareil, tout en gardant sa grâce incomparable et tous ses autres charmes, ne doit-elle pas t'inspirer au moins de l'indulgence ? Sur ses joues pâlies tombe l'extrémité de ses boucles : quoique noires par nature, ses boucles mêmes ne peuvent supporter de voir la pâleur de ses joues ; tel est le sens. Autre interprétation : « kānta » (bien-aimé) est une interpellation : Toi que voilà, tu es son époux bien-aimé, et pourtant, en la voyant dans l'état où elle est, digne objet de pitié simplement humaine, tu n'éprouves même pas la compassion qu'on a communément pour elle, quoique tu portes si fièrement dans ton cœur ta qualité d'homme ! Malgré cela, elle, qu'en cette saison la pluie a précipitée dans les flots d'un océan de chagrin, est justement sauvée par le souvenir de tes qualités. Autre interprétation : d'auprès de toi, de ta présence, elle est tombée dans le chagrin ; elle s'est trouvée en même temps séparée de toi et plongée dans un océan de chagrin ; tel est le sens. La conjonction « ca » (et) suggère ceci : en réalité c'est parce qu'elle se souvenait de tes qualités, de son union parfaite avec toi, etc., qu'elle est tombée dans le chagrin. Mais à présent elle est réduite à une condition si digne de pitié, que le souvenir même de tes qualités, qui l'a précipitée dans le chagrin par défaut de compassion, est en retour la cause de son salut. Elle se dit : lorsque mon bien-

aimé reviendra, sans fières pensées et le cœur purifié par l'amour très ferme qu'il me porte, certainement, en me voyant dans l'état où je suis, il me protègera comme il m'a protégée dans le passé. Ainsi le souvenir de tes qualités soutient sa vie. Tel est le sens implicite. De même, faut-il dire, un homme tombé à la mer est sauvé parce que le souvenir des fils d'une corde lui revient à l'esprit, parce qu'il se dit : en m'accrochant à une corde faite de fils solides, je pourrai probablement atteindre le bord. Tel est le sens.

Strophe 8.

Dans les forêts où fleurissent les kuṭajas,
Devant les visages anxieux qu'ont délaissés leurs amants,
Les rivières roulent une eau trouble ;
Pourquoi n'as-tu pas même un regard pour ma détresse ?

C'est l'héroïne, maintenant au bord des larmes, qui parle ici : dans les bois où les kuṭajas sont en fleurs, par égard pour les visages des femmes séparées de leurs bien-aimés et comme moi anxieuses, languissantes, les rivières mêmes roulent une eau trouble ; en voyant le visage des femmes comme nous esseulées, l'eau des rivières, bien qu'elle soit par nature privée d'âme, coule trouble ; semblables à nous, les rivières esseulées roulent une eau troublée par le chagrin ; tel est le sens. Mais toi, dans la détresse où je suis, pourquoi n'as-tu même pas un regard pour moi ? Les deux « ca », qui ont ici le sens de « même », ne sont pas à la place attendue : le premier doit suivre « nadīnām » (rivières), le second « samavekṣase » (tu regardes).

Strophe 9.

Sur les chemins effacés par les averses,
L'Amour, me voyant sans lui, touche son arc aux flèches acérées;
Je tremble aux grondements profonds des nuages ; quand donc, mon amie,
Serai-je délivrée du chagrin dont je brûle, séparée de mon bien-aimé ?

J'ai envoyé une messagère, pense l'héroïne, il a entendu son message et il n'est pas revenu ! Cette réflexion remplit son esprit de tristesse et comme une amie vient à lui dire, pour la réconforter : « c'est le mauvais état des chemins qui l'empêche de venir », elle lui répond par ces mots : « vois-tu, mon amie, les chemins sont effacés par la pluie, mais il y a un autre malheur ; sur les chemins incertains, l'Amour touche son arc où se posent des traits acérés ; il fixe une flèche acérée et, la tirant à hauteur de son oreille, il brûle de la décocher ». Tel est le sens. « Sans lui » signifie « quand je suis séparée de lui ».

Autre interprétation : si je vais à sa rencontre, je ne serai pas capable de retrouver ma route, ni de surmonter ma crainte des flèches de l'Amour, surtout si les chemins sont dans un pareil état, et l'Amour, détournant de lui les flèches qu'il fixe à son arc,

va me frapper moi ; sinon lui-même pourrait aussi bien revenir ici un jour ou l'autre. Supposons maintenant que je passe la saison des pluies sans bouger d'ici : alors je vis dans la terreur des grondements profonds du tonnerre. Quand serai-je donc libérée, mon amie, du chagrin brûlant que me cause la séparation d'avec mon bien-aimé ? Puisque d'un côté je suis épouvantée par la voix des nuages et que de l'autre l'Amour est prêt à décharger ses flèches contre moi, de toute façon je touche au terme de mes jours. Quand viendra le jour où j'obtiendrai d'être délivrée de ce comble de douleur ?

Certains critiques lisent « sakhīpriya » (celui qu'aime mon amie). Selon eux l'héroïne s'étonne que l'amie qu'elle a envoyée avec son message ne soit pas encore revenue et la soupçonne de vouloir goûter avec lui une pleine félicité et, comme une confidente allègue le mauvais état des chemins qui fait obstacle à son retour, elle-même déclare : il est vrai que les chemins sont effacés, mais il se trouve aussi que l'Amour, s'il la voit sans lui, va s'attaquer à elle ; il ne faut pas qu'elle s'éloigne de lui. Et encore : puisque je suis capable de souffrir les tourments de l'amour à la seule pensée qu'il existe un état où l'on goûte une pleine félicité avec lui, quand serai-je délivrée, en quittant cette vie, du chagrin brûlant que me cause la séparation d'avec mon amie et mon bien-aimé, la séparation, peut-on dire aussi, d'avec celui qui à présent est aimé de mon amie ?

Strophe 10.

Insurpassés dans la forêt pour la force de leur parfum,
Éventés par le souffle des nuages sonores,
Pavillons marqués pour le dieu de l'Amour,
Resplendissent à présent les bois de ketanas.

Cette strophe est prononcée par l'héroïne, lorsque, pour la distraire, une amie l'a emmenée sous les arbres d'un parc ; à ce spectacle ses lamentations redoublent : à présent brillent les bois de ketanas, des arbres de ce nom. Comment ? Ils embaument si fort que, dans toute la forêt, aucun arbre ne les surpasse ; en même temps ils sont éventés par la brise des nuages tonnants, se couvrent de fleurs à son contact ; aussi sont-ils une demeure, un lieu de rendez-vous pour le dieu de l'Amour.

Le sens implicite est le suivant : puisqu'ils servent de refuge au dieu de l'Amour, les bois de ketanas sont pleins de charme ; le vent aussi, avec les nuages retentissants d'où s'abattent des rafales de pluie fine, puisqu'il les fait éclore ; pourquoi donc parler du mauvais état des chemins à la saison des pluies ? Ces paroles de l'héroïne s'éclairent quand on lui prête la pensée que son mari va certainement revenir, s'il éprouve à la vue des bois de ketanas l'impression délicieuse du séjour fleuri de l'Amour.

D'autres, n'admettant pas la répétition du mot « vana » (forêt, bois), comprennent ainsi : insurpassés pour la protection (avane), l'abri qu'ils offrent à l'Amour, les bois de ketanas sont dans tout leur éclat.

Autre interprétation : lorsqu'ils sont dans une forêt, c.-à-d. dans un lieu désert, où il ne peut se trouver personne pour les défendre, la force du parfum triomphe des êtres, quels qu'ils soient, qui connaissent la séparation ; elle les prive de leur résistance, elle trouble leur esprit ; et quand, par un hasard providentiel, la brise fraîche qui tombe des nuages les ranime, ils voient alors devant eux les bois de ketanas qui brillent pour servir l'Amour, pour être son instrument. Leur seul but est d'inspirer la crainte de l'Amour. Tel est le sens implicite. Le mot « svana » (voix, bruit) suggère un son émis sous l'effet de la compassion. Quand les nuages avec leur voix sonore, retentissante, s'approchent dans un sentiment de pitié, comment expliquer l'insensibilité de ces bois de ketanas ?

Strophe 11.

Prajāpati peut être fier d'avoir créé un si bel arbre,
O Sarja, demeure de l'amour ;
Avec tes grappes de fleurs, tu es le prince des forêts,
Une fête pour les yeux des jeunes femmes.

Elle enchaîne : Hé toi qu'on appelle Sarja ! Prajāpati eut raison de te créer si beau, car tu es la demeure de l'amour. L'intonation suggère ceci : en vérité, il faut bien que le Seigneur des créatures (Prajāpati) fasse le bonheur des créatures. Quand il t'a formé pour être la demeure de l'Amour, qui consume tous les êtres sans exception, en gratifiant leur cœur d'une pareille brûlure, il a hautement manifesté son essence. Rien qu'à te voir, une sorte d'angoisse grandit en moi. Tel est le sens. Mais, objectera le Sarja, si tu as cette idée de moi, pourquoi me regardes-tu ? Parce que tes grappes de fleurs font de toi le plus bel arbre de toute la forêt et qu'une multitude de femmes amoureuses t'entourent. Tout ce qui appartient à l'amour, veut-elle dire, s'attire le respect ; aussi es-tu une fête pour les yeux des jeunes femmes. Naguère, jeune femme unie à mon bien-aimé, j'éprouvais en te contemplant une joie surnaturelle ; aujourd'hui, tu es entouré d'une foule de femmes amoureuses et moi, séparée de celui que j'aime, j'ai besoin d'être protégée ; comment donc peux-tu me livrer au pouvoir de l'amour par la force d'un simple regard ? Tel est le sens de ces mots.

Strophe 12.

Jeune kadamba, je courbe le front devant toi ;
L'Amour habite le sourire de vos fleurs ;
Pourquoi, Kuṭaja, te ris-tu de moi avec tes fleurs ?
A toi aussi, l'irrésistible, j'adresse mon hommage.

A peine a-t-elle dépassé l'arbre sarja, l'héroïne aperçoit un kadamba ; sous l'impression de la crainte qu'elle vient d'éprouver à l'égard de l'amour, elle dit aussitôt : ô jeune kadamba ! en découvrant en cet instant ta splendeur qui m'était encore inconnue, je courbe le front devant toi. Tandis qu'elle lui parle, la vue de ses fleurs éveille en elle une anxiété qui lui fait dire : Dans vos fleurs épanouies habite l'Amour. Je pensais que seul le sarja présentait ce danger mais maintenant je le vois aussi en toi. Vous êtes tous capables du même sortilège ; aussi, dans la ruine de mes espoirs, n'est-il aucun objet sur lequel je puisse poser les yeux. Tel est le sens suggéré par le pluriel (vaḥ). Tandis qu'elle formule cet appel, l'héroïne aperçoit tout à coup un kuṭaja en fleurs. Persuadée qu'il se rit de son sort parfaitement misérable, elle s'écrie : Hé ! Kuṭaja ! pourquoi, baissant la tête, te moques-tu de moi ? — Une branche en fleurs est toujours tournée vers le sol et l'on baisse la tête lorsqu'on rit d'une personne près de qui l'on se trouve ; or les branches du kuṭaja retombent ; ainsi les bouquets dont tu es alourdi accroissent mon désarroi. — L'intonation suggère qu'il est bon de le saluer, puisqu'il est irrésistible. Ainsi le génitif de relation (te) implique que le kuṭaja n'est pas directement l'objet de son action. (Autre interprétation :) Tu te moques de moi avec ces tristes fleurs (kiṃkusumaiḥ), ces fleurs viles, habiles à torturer autrui. Tel est le sens suggéré par une intonation empreinte de dérision.

Strophe 13.

Devant toi, le plus beau des arbres, je me tiens toujours inclinée ;
Pourquoi portes-tu le feu dans mon cœur ?
Puisse, ô Nīpa, un regard de tes fleurs
Soudain m'affranchir de ce corps misérable.

O toi qu'on appelle Nīpa, le plus beau des arbres, de tout temps je me suis inclinée devant toi ; pourquoi donc à présent infliges-tu tout spécialement une brûlure à mon cœur ? Les autres arbres ne me brûlent pas au même point que toi, dont j'ai toujours chanté les louanges. C'est bien là le comble de mon infortune. On comprendra par ailleurs : je me tiens toujours inclinée devant toi ; aussi j'attends de toi la faveur suivante : je voudrais sous le regard de tes fleurs me dépouiller de mon corps. Un corps de quelle sorte ? Dont les efforts tels qu'envoyer une messagère, attendre son retour, chercher de vaines distractions, etc., sont mal dirigés, à contretemps. — Pour moi, je n'ai même pas la force de lever les yeux sur tes fleurs, dont dépend une telle faveur ; mais si elles, par générosité, voulaient bien m'accorder un regard dans l'état où je suis, alors se réaliserait aussitôt le vœu, que je nourris depuis longtemps, d'abandonner la vie. C'est pourquoi je me tiens inclinée

devant toi. — Il est superflu de se demander comment on peut s'incliner devant un arbre malveillant qui vous brûle le cœur, car la question : « portes-tu le feu dans mon cœur ? » peut recevoir de l'intonation une valeur négative : c'est de son propre feu, le feu de la séparation, que brûle mon cœur. S'il est brûlé, que reste-t-il à brûler, même à ce qui brûle ? Tel est le sens implicite.

Si les critiques admettent la répétition d'« aham », le vers s'explique ainsi : puissè-je dépouiller ce corps de malheur, qui n'est bon qu'à m'apporter de pénibles épreuves. Dans cette interprétation on comprendra : ô Nīpa, le plus beau des arbres, je me tiens inclinée devant toi. Sur ces mots, ne pouvant soutenir sa vue, elle prononce cette seconde phrase : tu redoubles la brûlure de mon cœur. Puis, réfléchissant encore, elle ajoute, entraînée par sa plainte : crois-tu que si tes fleurs me fixent sans répit, comme elles le font à présent, je vais avant l'heure me dépouiller de mon corps ? L'intonation laisse entendre une réponse négative.

Strophe 14.

Voyant venue la saison du miel,
L'abeille embrasse la plante du jasmin
Embellie de ses fleurs encore closes,
Qui s'entrouvrent sous les gouttes de pluie échappées des nuages.

Cette abeille, dont l'humeur est vagabonde, embrasse le jasmin, mais mon bien-aimé, qui court les chemins et se trouve je ne sais où, ne se souvient même pas de mon nom. Comment se présente ce jasmin ? Il se distingue par ses fleurs closes, en boutons, pas encore épanouies, mais qui d'un instant à l'autre vont s'ouvrir sous l'action des gouttes de pluie échappées des nuages, lâchées par eux. Autre interprétation : les gouttes de pluies compactes, semblables à des perles, produisent le passage du bouton à la fleur, état dû à l'éclosion des fleurs et où se déploie leur beauté naturelle ; grâce à quoi, les fleurs, bien que tirant sur le jaune, apparaissent blanches. Dans quelles conditions ? Lorsque l'abeille a observé que le temps est venu de récolter le miel, le suc des fleurs, parce que le pollen est venu à maturité. Autre sens : lorsque, après une longue absence, l'amant retrouve celle qu'il aime, lui aussi attend pour l'embrasser que le temps soit venu, que l'occasion se présente de boire du vin avec elle. Le a bref de kala(tām) a valeur d'un suffixe matu (marquant la possession de la qualité d'occasion). De même la bien-aimée se distingue par les fleurs de ses tresses, ses perles, ses larmes qui naissent du souvenir de la séparation, de la joie, etc., ses accès de rire qu'excitent le plaisir, les mots tendres, etc., fleurs, perles, larmes et rires étant liés, c'est-à-dire joints, entremêlés, pressés l'un contre l'autre. Dans l'occasion de ces libations en particulier, le désordre de l'agitation amoureuse lui est un ornement. Comme dit le poète :

Tantôt elle pleure avec des yeux secs, et tout à coup ses larmes coulent,
Tantôt elle est fâchée et rit l'instant d'après...

Semblable à ce jasmin, puisse-je (pense-t-elle), être un jour embrassée par mon bien-aimé. Telle est l'idée.

Strophe 15.

Le ciel est couvert de nuages accourus,
Qui labourent le champ des cœurs privés de leur amour ;
Sur le sol la poussière est rabattue par les eaux ;
Le soleil et la lune mêmes sont invisibles.

C'est une messagère envoyée en retour par le héros qui parle : ne perds point courage. C'est à cause du mauvais état des chemins qu'il tarde tant à venir. Vois plutôt : le ciel est couvert de nuages accourus, qui s'amoncellent à tous les coins de l'horizon. Comment se présentent ces nuages ? Ils labourent, ils déchirent le champ du cœur, la terre qu'est l'esprit des êtres privés, séparés de celui ou de celle qu'ils aiment. Ainsi de quelque côté qu'on se tourne, tout n'est que déplaisir pour les yeux. Sur le sol, à terre, la poussière est rabattue par les eaux. Si la poussière même ne subsiste plus, c'est assez dire que le reste est au pouvoir de l'eau. Telle est l'idée.

Strophe 16.

Les cygnes effrayés par le tonnerre s'enfuient;
Le début des nuits n'est plus éclairé par la lune;
Ivres de l'eau nouvelle les paons jettent des cris;
C'est la saison des pluies, ô femme dont les dents sont pareilles au jasmin.

O toi dont les dents ressemblent à la fleur du jasmin ! qui as renoncé au bétel et aux autres agréments de la vie ! C'est encore la messagère qui s'adresse à l'héroïne : les nuages font un bruit tel que les cygnes mêmes prennent la fuite ; la nuit, il n'est pas bon de voyager parce que les premières heures ne sont pas éclairées par la lune ; et les paons, sous le pouvoir de l'exaltation qui jaillit en eux, font entendre leur cri. Ces mots répondent à ce que disait plus haut l'héroïne pour vanter les charmes du chemin :

« A présent, les cygnes par groupes... »

Au contraire cela même (qui en fait la beauté) rend les chemins difficiles, parce qu'il enflamme le désir. Telle est l'idée.

Strophe 17.

Le ciel voilé, sans étoiles, la nuit, ne brille plus
Et le sommeil s'approche de Hari, le dieu juste ;
Armé de l'arc d'Indra, le nuage grondant
Répand maintenant la fureur entre les éléphants pareils aux montagnes.

Il ne convient pas non plus de partir en voyage ou de s'engager sur le chemin du retour en pleine nuit, parce que le ciel voilé

par les nuages et par conséquent sans étoiles, privé de ses constellations, ne brille plus. Le reproche de l'héroïne : « Ce voyageur tout couvert de poussière ne pense pas à moi », n'est donc pas non plus justifié. Au contraire : le sommeil, de son côté, s'approche du Bienheureux, de Hari, le dieu qui pratique la justice, dont la conduite est sans tâche ; incapable de supporter la séparation, il vient retrouver son seigneur. Telle est l'idée. Armé de l'arc d'Indra, le nuage grondant, c'est-à-dire qui fait entendre sa voix, montre de toute part la fureur, le caractère d'êtres déchaînés que possèdent les éléphants pareils aux montagnes ; le nuage est habituellement symbole de grâce, mais à présent que l'arme d'Indra, la foudre à qui nul n'échappe, le rend suprêmement redoutable, il découvre sa ressemblance avec les éléphants frappés par le dieu dont il est la monture. Telle est l'idée. Autre interprétation : lorsque le nuage retentit, il déclenche la fureur des éléphants semblables aux montagnes ; se figurant que le tonnerre répond à leurs barrissements, ils s'excitent à leur tour. Aussi les chemins sont-ils tout à fait impraticables.

Strophe 18.

Au milieu des éclairs les nuages jettent la pluie sur les collines,
Où le fracas des nuées fait peur aux serpents ;
Avec un bruit profond, dans les grottes, elle tombe
Sur les femmes d'une beauté merveilleuse.

Ces mots sont prononcés par la messagère, lorsque l'héroïne lui dit : C'est donc moi qui irai là-bas ? Elle lui répond alors : La pluie tombe même dans les grottes, dans les cavernes, et même sur les femmes d'une beauté merveilleuse qui s'y tiennent : deux locatifs à support différent. Quelle sorte de pluie ? Une pluie jetée par des nuages qui lancent en même temps des éclairs ; ils ne répandent pas seulement la pluie, ils jettent aussi des éclairs, ce qui les rend terribles. Où ? Dans les montagnes où les serpents sont effrayés par le grondement des nuages. Si les nuages effraient même ceux qui inspirent de la frayeur aux autres êtres, parce qu'ils sont pris de peur en entendant le tonnerre, que dire alors de celles qui, comme toi, ont l'esprit aussi délicat que la fleur du jasmin ? Tel est le sens d'après le contexte. Comment se présente encore cette pluie ? C'est une pluie qui, à l'intérieur des grottes, fait entendre autour d'elle, de tous côtés, un bruit profond, grave — un bruit qui, à l'intérieur des cavernes, est redoublé par l'écho. Tel est le sens. C'est pourquoi elle n'a pas même l'espoir de pouvoir attendre, si une averse tombe du ciel, quelque part à l'entrée d'une grotte, avant de reprendre sa route.

Strophe 19.

A présent quelqu'un apaise bien vite
Le visage des belles enflammé par une querelle d'amour ;

La rumeur des nuages fait languir les voyageurs
Et le chagrin croît infini dans le cœur de leurs femmes.

Comme il ressort de tous ces propos qu'il est difficile pour le mari de revenir, la messagère se rend compte qu'elle est en train de briser définitivement le lien de l'espérance chez l'héroïne, et, pour lui rendre confiance, elle prononce ces mots volontairement imprécis, étant donné l'indifférence de l'absent, mais capables de calmer le feu du chagrin dans son cœur : à présent, c'est-à-dire dans la saison des pluies, quelqu'un, fort de mérites innombrables, apaise bien vite, c.-à-d. sans peine, les visages des belles — visages d'une grâce incomparable, où la colère feinte d'une querelle d'amour fait paraître de l'irritation, mais auxquels aussi la pâleur due à la séparation présente confère la beauté d'une constance peu commune. Toi aussi, il ne peut manquer de t'apaiser. Tel est le sens implicite.

Oui, mais lui n'est pas encore revenu, objecte l'héroïne ; comment ce que tu dis pourrait-il se faire ? La messagère répond : le bruit des nuages remplit les voyageurs de nostalgie ; certainement ton bien-aimé, dont le désir grandit quand il entend le roulement du tonnerre, de jour en jour plus fort, est à cette heure en chemin vers toi. Tel est le sens implicite.

Mais, objecte-t-elle à nouveau, comment se fait-il que ces femmes soient rapidement apaisées ? La messagère répond : dans le cœur de leurs femmes, entendons les femmes des voyageurs, le chagrin croît jusqu'à devenir infini. Le mot « et » suggère que ces mêmes grondements de tonnerre déterminent chez elles cet accroissement de chagrin.

Strophe 20.

Certains lisent ici :

C'est une saison bénie pour celles qui, dans les sombres journées
Où tonnent les nuages porteurs de l'arc d'Indra,
Célèbrent la fête de l'amour avec leur bien-aimé ;
(Autrement), mon amie, elles passent la saison des pluies comme des chiennes.

Cette strophe ne paraît pas authentique. Comment elle est entrée dans les manuscrits, nous l'ignorons. En tout cas, par le sens d'abord, elle ne s'accorde pas avec la strophe précédente. Cette saison, appelée la saison des pluies, arrive comme une bénédiction, pour celles du moins qui, dans les sombres journées où règnent les nuages porteurs de l'arc d'Indra, célèbrent avec leur bien-aimé la fête de l'amour ; autrement, mon amie, elles passent la saison des pluies comme des chiennes. Si l'on explique ainsi le texte, le yamaka est laborieux dans la première comme dans la deuxième partie de la strophe. La répétition du mot « dina »

dans « dineṣu » et « durdineṣu » est difficilement admissible. Si l'on explique « yādineṣu » comme : « ces journées sombres où le soleil (ina) s'en va (yāt), se couche », le relatif attendu après « tāsām » fait défaut. A supposer qu'on explique « tāsām » comme un cas de dhvani où le sens est suggéré par un mot, avec omission du relatif, la seconde moitié de la strophe présente une rupture. Le fait qu'il faille suppléer, comme nous y autorise la règle des śāstra, le mot « autrement » (anyathā), au milieu de cette seconde moitié, suffit pour troubler le nectar de la poésie. « Elles passent la saison des pluies comme des chiennes » constitue une grosse impropriété. Avec une impropriété de cette espèce, la fin du kulaka se prive de son pouvoir d'évocation et ne saurait produire aucune jouissance dans l'esprit des connaisseurs.

(Première justification des tenants de l'authenticité).

« Śvasamānayanti » est tiré du dénominatif « śvasati » au sens de « il fait l'action de quelqu'un qui respire », avec affixe Kvip et affixe Cānaṣ (-māna) pour exprimer l'habitude et les autres valeurs propres à cet affixe. La place du mot « priya-sakhi » est indifféremment avant ou après le verbe. De toute façon le sens n'est pas pleinement développé à cause du pénible effort d'invention qu'il demande.

(Seconde justification)

Même si on lit « priyasakhiṣu », terminaison pluriel d'un composé au locatif, le sens ne s'accorde pas avec le reste. Toute autre lecture ne fait que créer des difficultés.

Or nous savons par la tradition que l'auteur est ici le grand poète Kālidāsa, dans la poésie de qui les critiques ne sauraient même en imagination, même en rêve, supposer simplement une paille ou la possibilité d'une tache. Par conséquent c'est la strophe précédente qui termine le poème. Cette strophe est employée par l'amie qui rapporte le message pour fortifier chez l'héroïne le lien de la confiance. En effet, lorsque celle-ci, en reprenant espoir, rétablit le calme dans son cœur, elle peut être présentée en état de séparation. Le poète l'a bien vu :

Le lien de l'espoir soutient d'habitude, dans la séparation,
Le cœur des femmes, tendre comme une fleur et prompt au découragement.
(Meghadūta 10).

Donc cette strophe qui a la charge de porter le poème à son achèvement a pleine qualité pour ce faire. Ai-je raison ou non ? Critiques, vous en jugerez par vous mêmes.

Strophe 21.

Par les plaisirs que j'ai goûtés dans l'attachement d'une tendre maîtresse,
Levant, assoiffé, dans la coupe de mes mains, ce que d'eau j'y puis boire,
Je veux faire ce serment : si un autre poète me surpasse en rimes,
Je lui porte de l'eau dans un tesson de pot.

Le poète formule cette déclaration pour manifester son orgueil et pour réjouir l'esprit des connaisseurs : tout assoiffé que je suis, j'élève dans la coupe de mes mains, dans l'hémisphère de mes paumes, autant d'eau que j'y puis boire, d'une eau donc bonne à boire, ou plutôt je l'immole dans un geste hostile — même si cette eau arrive au bon moment, même si elle mérite d'être traitée au contraire avec bienveillance, puisque je la désire avec une impatience extrême — et par les délices de l'amour partagé que j'ai connus auprès d'une maîtresse naturellement aimante, je veux faire un serment (sans qu'il y ait exception à la règle : quand ŚAP signifie jurer en touchant... (Vārttika 1.3.21), la forme moyenne n'est pas employée ici, parce que de toute évidence l'engagement n'est pas de la catégorie dite des engagements prononcés en touchant le corps) : si un autre poète me surpasse en rimes (yamaka), je lui porte de l'eau dans un tesson de pot. Le mot de tesson dit par lui-même que l'on porte avec une extrême difficulté.

Bien qu'ils constituent éminemment un obstacle au rasa de l'amour en état de séparation, j'ai introduit ces yamaka parce qu'ils ne sont pas le produit d'un effort spécial et il en est résulté que, bien loin de nuire, ils ont permis d'obtenir une succession de mots dont le sens conduit à une interprétation particulière de la poésie qui renforce le rasa.

Il est dit :

> Si l'absorption (du poète) dans le rasa rend possible l'introduction d'une figure sans effort particulier, cette figure est admise dans la poésie de suggestion (dhvani). (Dhv. A.II 17)

A cette affirmation s'oppose la suivante :

> Dans le rasa de l'amour, qui est l'âme de la poésie, c'est une erreur, même pour un poète de génie, d'introduire des figures comme le yamaka, surtout dans le cas de l'amour en état de séparation.

Ce n'est pas là un édit royal. Ce qui plutôt doit être évité, c'est la négligence qui fait obstacle à la formation du rasa. Ici, au contraire, comme nous l'avons indiqué, les yamaka renforcent l'âme du poème.

Chez les poètes, la qualité la plus importante est le talent. Porté à un degré extraordinaire, il a nom d'expérience. En réalité, ce qu'on appelle expérience n'est pas autre chose que le talent. Comme je l'ai dit dans mon commentaire sur Raurava :

> Il n'est pas vrai que les défauts soient toujours des défauts, ni les qualités dans tous les cas des qualités ; c'est le libre vouloir de l'œuvre qui distingue sur le champ qualités et défauts.

> L'art naturellement délicat de cet excellent poète a permis que d'une licence même se développe ici un sentiment exquis.

Fin du livre.

Le ciel de la logique, de la grammaire et de la Mīmāṃsā resplendit,
A son contact la mer du nectar de la littérature se soulève ;

Puissent les rayons de ton savoir, ô Indurāja, qui est comme une lune entre les poètes,
Eux qui ouvrent mon esprit, pénétrer dans les trois mondes de la terre, des espaces intermédiaires et du ciel !
Le lotus de son esprit illuminé par la pensée de son maître,
Abhinavagupta a composé ce bref commentaire sur ce poème.

Ici s'achève le commentaire sur le kulaka Ghaṭakarpara, œuvre de l'illustre Abhinavagupta, rājānaka et grand adorateur de Śiva.

NOTES

Strophe de bénédiction.

L'édition cachemirienne attribue cette strophe à Abhinavagupta, le manuscrit de Bombay à l'auteur du poème. On observera : 1) que si la strophe avait fait partie du poème, Abhinavagupta ne l'aurait vraisemblablement pas laissée sans commentaire ; 2) que Kālidāsa ne se fait pas une règle absolue de commencer une œuvre par une strophe d'invocation (cf. Meghadūta), tandis qu'il n'est pas d'exemple d'œuvre d'Abhinavagupta où elle manque (K. C. Pandey, Abhinavagupta, p. 105).

La strophe est ici du type āśis (bénédiction), qui autorise la terminaison -tāt (avatāt) d'impératif védique. Elle invoque la divinité dont Kālidāsa et Abhinavagupta sont les fidèles, Śiva, sous son aspect bienveillant, à travers le nom de Śambhu (qui procure le bonheur), renforcé par l'épithète varada (qui accorde sa faveur). Même association dans Kumārasaṃbhava VI 78.

Smara (souvenir) est un des noms du dieu de l'amour, le dieu aux flèches impaires, aux cinq flèches correspondant aux cinq sens. Dans le poème il n'est pas désigné sous ce nom, mais sous celui de manmatha (celui qui agite, qui tourmente). La légende de la consomption de Kāma est bien connue. La strophe d'Abhinavagupta contient une allusion précise au Kumārasaṃbhava et à un épisode qui est proprement de l'invention de Kālidāsa. Cf. S. K. De : « The magnificent figure of the divine ascetic, scorning love but ultimately yielding to its humanistic influence, the myth of the temptation, leading to the destruction of the emblem of human desire, the story of Umā's resolve to win by renunciation what her beauty and love could not achieve by seduction, and the pretty fancy of the coming back of the lover, not in his ascetic pride, but in playful benignity, this poetic, but neither moralistic nor evhemeristic, working up, of a scanty puranic myth in a finished form is perhaps all his own ». (H.S.L., p. 128). Au souvenir de cet épisode, on ne s'étonnera pas qu'un adorateur de Śiva (mahāmāheśvara) ait composé un commentaire sur un poème d'amour.

On remarque que pour se mettre au ton du Ghaṭakarpara,

Abhinavagupta a risqué un yamaka dans le troisième quart de strophe : Yadālokālloke...

Introduction.

Idam... Ces lignes précèdent la première strophe dans l'édition cachemirienne et la suivent dans le manuscrit de Bombay. De fait elles constituent à la fois un commentaire du dernier pāda de cette strophe et une sorte d'introduction, puisqu'elle caractérise la forme du poème, les personnages, la situation.

Le Dr K. C. Pandey observe qu'Abhinavagupta est le seul entre les commentateurs à désigner le Ghaṭakarpara comme un kulaka (sur ce mot, cf. Introd., p. 6). L'insistance avec laquelle il souligne la forme dialoguée laisse penser qu'elle n'était pas reconnue de tous.

Le personnage principal de l'héroïne esseulée, entourée des traditionnelles compagnes messagères, annonce la tonalité générale de l'œuvre : le rasa amoureux dans sa modalité du vipralambha ou viyoga (séparation), opposé à celle du saṃbhoga (union). Selon les poéticiens, le rasa de la séparation est de quatre sortes : de l'aspiration à l'union, causé par la jalousie, la désunion, l'éloignement (pravāsa). Ce dernier cas est celui du Ghaṭakarpara. La littérature du pravāsa est abondante en sanscrit et dans les dialectes moyen-indiens, où l'héroïne est « invariablement une très jeune et naïve épouse » (Ch. Vaudeville, *op. cit.*, p. 47). Abhinavagupta la voit ainsi.

Dans la première phrase, proṣitapramadayā hetubhūtayā est une glose de la première strophe proṣitapramadayedam udyate et a lui-même pour glose prositapramadām uddiśya. Abhinavagupta veut éviter que l'on comprenne que le poème est prononcé par l'héroïne. Elle est la cause de l'énonciation du poème, et elle en est la cause parce qu'elle en est le sujet.

Le commentaire donne deux analyses de proṣitapramadā : 1) Bahuvrīhi : celle dont le pramadaḥ (mot qui signifie « mari » ou « joie ») est proṣitaḥ (en voyage). 2) Dvandva : proṣitā et pramadā. Proṣitā signifie « séparée de son mari ». Dans pramadā « pra » signifie prakṛṣṭena (extrême) et « madā » « en proie à un état d'ivresse » qui résulte de la jeunesse et de l'amour. La lecture de B. yauvanaśṛṅgārajanitena semble la meilleure. Dans la première analyse l'idée que le mari est éloigné en raison d'un voyage est clairement exprimée. Dans la seconde elle est sous-entendue, exprimée par lakṣaṇā (mode d'expression indirecte).

Strophe 1.

Cette première strophe, comme Abhinavagupta l'a indiqué précédemment, nous fait connaître l'héroïne, la situation où elle

se trouve, le sentiment qui domine en elle, et par conséquent le rasa de l'œuvre. Elle présente aussi le cadre, les conditions extérieures, ce que les poéticiens appellent uddīpana vibhāva, « déterminants intensificateurs ». En nous montrant quel est leur effet sur l'héroïne, Abhinavagupta nous ramène au sentiment permanent, au sthāyin.

Le commentaire est un bon exemple de la lecture d'Abhinavagupta : indifférence aux yamaka, aux classifications, aux nomenclatures ; attention réservée aux échos que les mots provoquent dans l'esprit et qui tissent autour de la strophe un réseau de pensées, de sentiments, de correspondances entre le monde matériel et le monde spirituel. Il nous fait entrer dans un univers où l'union (saṃbhoga) est la valeur suprême, l'objet de tous les regrets et de tous les désirs.

Chādite dinakarasya bhāvane : le complément indéterminé a les deux sens de « un jour où » et de « à l'heure où ». Dinakarasya paraît d'abord une périphrase disgracieuse ; le commentaire dégage la valeur suggestive de dina.

Tamaḥpratipakṣatayā : Le mot de tamas désigne au sens propre l'obscurité, mais, dans la philosophie sāṃkhya, le tamas est aussi l'un des trois guṇa, « constituants, pouvoirs, qualités », à l'œuvre dans tout ce qui existe : un principe d'obscurcissement, de pesanteur, de stagnation, opposé au dynamisme du rajas et à la pure clarté du sattva.

Dans cette perspective le mot āloka reçoit lui-même une double valeur. Du sens faible d'apparence (harṣāloka : apparence de joie), on passe à celui de rayonnement, celui-ci étant un attribut du guṇa sattva. Ainsi le détail du soleil caché par les nuages suggère l'idée de la victoire des ténèbres physiques et morales. Dans l'esprit de l'héroïne esseulée, déprimée par le ciel gris et pesant, s'affaiblit le principe lumineux du sattva.

Śokabhāvane : formé sur le causatif de BHŪ - bhāvana signifie ce qui fait être. La notion de bhāvana, force efficiente, intervient dans la Mīmāṃsā et dans l'esthétique de Bhaṭṭanāyaka (cf. P. S. Filliozat, *op. cit.*, p. xi). Dans la philosophie d'Abhinavagupta elle désigne l'activité mentale qui amène progressivement à la clarté une idée que le mystique s'efforce de saisir. Ce sens de « produire » pourrait rendre compte de śokabhāvane dans la strophe, mais le commentaire d'Abhinavagupta, en insistant sur l'idée d'imprégnation, donne au mot une autre valeur qu'il possède dans la langue de la chimie, par exemple dans le Yajur Veda où il sert à exprimer le fait qu'une substance imprègne un corps, le sature.

Manmathe ca hṛdi hantumudyate : le Ṛtusaṃhāra (II.4) peint les averses de pluie comme les flèches de l'amour qui percent le

cœur des voyageurs. L'idée est peut-être la même ici, mais Abhinavagupta s'attache uniquement au sens suggéré par le locatif hṛdi.

Le texte : na na sati tanmanāḥ de K. et na namati tanmanaḥ de B. ne donnent pas de sens. On est tenté de penser à une remarque insérée par un copiste et déformée par la suite. Si tāsām reprend raśmi (le mot se rencontre au fém. quoique le masc. soit plus fréquent), la phrase se suffit à elle-même.

Pārthivavarajantor de K. semble une faute du copiste, entraînée par une répétition erronée de parthivarajasā avec redoublement de la syllabe va.

Strophe 2.

Les quatre premières strophes prononcées par l'héroïne établissent l'état émotionnel permanent, qui est l'amour (rati). Cet état n'est pas exprimé directement. On le reconnaît à l'objet qui en est la cause principale et aux sentiments par lesquels passe l'héroïne. Les poéticiens se sont plus à définir et à classer ces états passagers (vyabhicārin) : abattement, appréhension, souvenir, jalousie, impatience, désespoir, désir de mort, délibération, etc. Sans s'attacher à ces classifications, la lecture d'Abhinavagupta tend à animer la strophe, à révéler les sentiments passagers et à les étoffer.

Le commentaire explicite le śleṣa du premier pāda. On peut lire : sarvakālam ativāhya toyadāḥ ou, étant admis que b et v se prononcent de façon similaire : sarvakāla-matibāhya-toyadāḥ. De cette dernière lecture, Abhinavagupta ne retient pas l'interprétation la plus simple : « nuages de tout temps indifférents à mes vœux ». Il analyse sarvakāla — dans le composé qu'il forme avec matibāhya — comme un bahuvrīhi : « sarvaṃ kālaṃ yeṣāṃ te » « ceux dont tout est kāla », ce mot étant pris au sens de « destin », et de « à l'aspect de la mort ». L'idée doit être que tout ce qui est relatif aux nuages est un signe du destin, non pas de n'importe quel destin, mais d'un destin funeste, qui a la forme de la mort.

La seconde moitié de la strophe admet deux constructions : nirdayena introduit par vinā : « vous me ferez mourir loin de ce cruel qui séjourne en terre étrangère » ou complément de mārayiṣyatha : « vous servant de ce cruel, vous me ferez mourir loin de lui ». Il est probable qu'Abhinavagupta a ce sens en vue, lorsqu'il écrit qu'un homme assez cruel pour délaisser la femme qui l'aime lui porte la mort de ses propres mains. Cette interprétation s'impose, si on lit avec le manuscrit de Bombay : hatena māṃ vinā.

En dehors de sa valeur proprement temporelle le futur exprime diverses nuances : désir, possibilité, intention. Abhinavagupta

prête à mārayiṣyatha la valeur de souhait : puissè-je mourir, puisque je suis séparée de ce cruel. Ici apparaît le pouvoir de suggestion de l'intonation (kāku), qui change le sens de la phrase.

Kāku désigne une altération de la voix produite par le chagrin, la colère, la crainte, etc., mais aussi une intonation volontaire, le plus souvent ironique. Sous cette forme elle intéresse les théoriciens du dhvani, parce qu'elle a le pouvoir de communiquer un nouveau sens à la phrase et constitue par conséquent un facteur de suggestion (D.Ā. III.38). Ici elle change en vœu ce qui pourrait être l'énoncé d'un fait. Ailleurs (str. 12) elle exprime la résignation et la dérision, ou (str. 13) le défi, entraînant dans les deux cas une nouvelle analyse du vers. Elle atteint son maximum d'efficacité dans la strophe 11 où l'ironie opère un complet retournement de sens, de l'éloge apparent au reproche.

Paradeśasevin peut signifier qui séjourne ou qui sert en terre étrangère (cf. Ch. Vaudeville, p. 49). Il nous semble que le commentaire (paradeśaṃ sevate) s'accommode mieux du premier sens.

La réalité de la mort et la séparation irrémédiable qu'elle apporte appartiennent à la sphère du rasa pathétique (karuṇa), mais le rasa amoureux admet un certain pathétique, qui peut aller jusqu'au désir de mourir et même jusqu'à la mort, si celle-ci apporte un espoir de réunion. V. Raghavan a analysé ainsi ce qui rapproche et ce qui sépare les deux rasa : « the ancients were not unaware of the painfulness of Vipralambha but they did not consider it, on this score, a separate rasa. Autsukya or longing is at the root of Vipralambha. The longing is a sort of rati. The slender line of rati runs through the state of Vipralambha, and if this rati is not accepted in Vipralambha as its sthāyin, there can be no difference between Vipralambha and Karuṇa. » (The number of Rasas, p. 146).

Strophe 3.

Pour situer cette strophe et la caractériser dans son ensemble, on rappellera ce qu'écrit M[lle] Vaudeville des poèmes sanscrits et prākrits sur le thème du pravāsa : « Ces poèmes, mis dans la bouche d'une épouse séparée de son époux, impliquent généralement une sorte de dialogue et aussi de message (sandeśa) supposé ou réel, de l'épouse à l'époux. La virahinī s'adresse tantôt à sa compagne, sakhī, tantôt à un messager, réel ou imaginaire, tantôt à l'époux-voyageur, qu'elle appelle Piu (Bien-aimé) ou Sajjan (Seigneur), ou encore par un épithète qui stigmatise son infidélité ou son vagabondage, comme le kitava du Meghadūta et le pathika-pāṃsula du Ghaṭakarpara. » (*op. cit.*, p. 47).

Cette expression de pathika-pāṃsula est à double sens. Pāṃsula

au sens propre signifie poudreux, couvert de poussière, mais il désigne aussi un homme sans mœurs, un coureur. Abhinavagupta le commente par nirmaryāda lequel est expliqué par nirdaya : « pāṃsula » signifie « qui ne connaît pas de bornes, c.-à-d. qui est sans pitié ». La pitié est la frontière où s'arrête l'indifférence. Le mari voyageur ne connaît pas cette frontière. Quant au composé, Abhinavagupta l'interprète comme un tatpuruṣa où le premier terme représente un locatif : volage entre les voyageurs.

De nombreux synonymes désignent le nuage. Pour le seul Ghaṭakarpara et le commentaire : toyada, jaladhara, ambudhara, megha, ghana. Dérivant de la racine HAN- frapper, le mot ghana est choisi avec intention.

Itaḥ kṣipram : positif à valeur de comparatif : « plus vite que cela » ou « que vous ». Itas utilisé comme ablatif du pronom idam peut reprendre yūyam.

Anyadeśaratir constitue un śleṣa. Abhinavagupta développe les deux sens du composé qui peut signifier selon le cas supposé du premier terme : « amour porté à un autre pays » et « amour qui se trouve dans un autre pays ».

Bhavan : dans cette strophe et la suivante, bhavan, forme respectueuse du prénom de la 2e personne, alterne avec la forme habituelle tvam. De même le commentaire de la strophe 4 bhavato yācate reprend te yācate du texte. Emploi similaire des pronoms sing. et plur. de la 1re pers. au début du commentaire de la strophe 2 : macchoka... vayam... abhūma.

Sāthavā tava vadhūḥ kimucyatām : l'interprétation la plus simple est : « Ou alors cette femme ne doit-elle être appelée que ton épouse ? » (par opposition à ta bien-aimée).

Vadhūḥ se dit d'une femme dont le mariage a été célébré selon les prescriptions des śāstra, en l'occurence des dharmaśāstra, traités de droit religieux et coutumier. Son emploi ici suggère que l'héroïne ne se sent plus que l'épouse officielle. C'est un exemple clair de suggestion par le mot (śabdadhvani).

Abhinavagupta néglige cette interprétation et en expose deux autres. Dans la première il prend « kim ucyatām » comme faisant partie du texte du message donné aux nuages par l'héroïne. Les nuages devront dire au mari : « laisse cet amour... ou bien cette (jeune femme que tu as laissée au loin), ton épouse (par la loi)... nous n'avons rien à dire d'elle, elle ne doit plus être en vie ». Dans la deuxième interprétation « kim ucyatam » ne fait pas partie du texte du message. Le message est seulement (etāvat) : ... sāthavā tava vadhūḥ ». L'idée est : « ô nuages... ou bien cette (jeune femme), ton épouse (par la loi)..., que dirai-je encore ? ce que je dirai de moi sera un mensonge, une vantardise, parce que je ne vis plus ».

Remarquons que le lecteur n'a pas à choisir ; il doit admettre en même temps ces trois interprétations, tout comme les nuances de sentiments (désillusion et reproche, tendresse, abattement) coexistent chez l'héroïne.

Strophe 4.

Dans cette strophe et la suivante se précise le décor de la saison des pluies. Ces éléments descriptifs sont ceux que l'on rencontre dans toute la poésie lyrique sanscrite : les nuages, le cātaka et les cygnes qui les accompagnent (cf. Rs. II 1-4) ; la poussée de la végétation et la danse des paons (Rs. II 5-6). Leur présence est subordonnée à l'écho qu'ils suscitent dans le cœur des amants. Agissant comme stimulants (uddīpana), ils exaltent la joie et la passion des amants réunis (Rs. II 1, 11-18), ou au contraire exaspèrent la nostalgie et la langueur des amants séparés (Rs. II 4, 12, 19).

Le cātaka dont il est ici question est censé ne boire que des gouttes de pluie. Aussi supplie-t-il les nuages (cf. Rs. II 3).

Cygne, flamand ou oiseau mythique, le haṃsa chaque année, au début de la saison des pluies, s'envole vers le lac Mānasa, qui est situé, selon les Purāṇas, sur les pentes du mont Kailāsa, au nord de la chaîne de l'Himālaya. Au moment du départ les oiseaux se groupent en paṅkti : groupe de cinq au sens précis et dans un sens plus large : file, rangée. Abhinavagupta qualifie cette file de sambandhinī : il n'y a pas lieu d'insister sur la notion de famille, d'espèce. Ce qui compte c'est que les cygnes constituent un groupe nombreux.

A première vue la strophe oppose à la joie de la nature la tristesse et l'abandon de l'héroïne. Dans cette perspective la lecture la plus simple consiste à sous-entendre dans le dernier pāda le mot « asti » : et ta bien-aimée, ô voyageur, est dans l'affliction. Mais Abhinavagupta n'y fait pas allusion et propose un sens plus subtil, quoique au fond très naturel. Toute la strophe est une réponse à une pensée qu'elle suggère et qui doit en effet obséder l'héroïne : pourquoi ne revient-il pas ? Elle imagine la raison que son mari peut lui donner pour justifier son retard et considère tout ce qui l'entoure en fonction de son inquiétude.

1) Elle lui rappelle qu'elle est vis-à-vis de lui dans la même attitude d'imploration que le cātaka vis-à-vis de la pluie. Le verbe YĀC- se construisant avec un double acc. ou avec abl., plus rarement le gén. de la personne, Abhinavagupta met en parallèle les deux constructions :

Catako (a)mbu yācate : il implore la pluie
Sā priyā ca te (yācate) : Ta bien-aimée t'implore.

La différence des cas introduit toutefois une nuance. Les grammairiens indiens enseignent que tous les cas, du fait qu'ils aident à l'accomplissement de l'action, ont par rapport au verbe une fonction essentielle (kāraka) exception faite pour le génitif qui, n'étant pas senti comme relié au verbe, n'a pas de kāraka propre. Ambu, accusatif, a donc une valeur de kāraka. Glissant du sens grammatical au sens étymologique du mot et se référant implicitement à l'expression yācñāṃ KṚ- (exaucer une prière), Abhinavagupta en conclut que le cātaka n'implorera pas la pluie en vain. « Te » n'ayant qu'une valeur de relation à l'exclusion de la valeur d'agent, on doit au contraire penser que le voyageur n'exaucera pas la prière de l'héroïne. Exemple de suggestion contenue dans une désinence.

Cette lecture n'évite pas une légère contradiction entre la valeur prêtée à « te » et le dernier membre de la phrase : « car il est dit que l'époux ne peut être blâmé », à moins que l'on n'estime que la simple attitude de la prière est à elle seule une marque de respect suffisante. On peut donner une interprétation plus subtile (trop subtile peut-être), de ce passage en partant du fait que selon Pāṇini le génitif a parfois la valeur de kāraka : après avoir développé le sens apparent de la strophe en donnant au génitif sa valeur habituelle, le commentaire ajoute : « et pourtant tu es imploré (tathāpi tu yācase), car il est dit que l'époux ne peut être blâmé ». La forme passive suggère que « yācate sā te » du texte équivaut à « yācate sā tvām ». Entendons : on pourrait croire que l'héroïne implore son époux en vain, mais il n'en est rien. Nous avons ici un de ces cas rares où le génitif a valeur de kāraka ; donc l'héroïne garde espoir, et la phrase ne contient point de blâme.

On objectera qu'ailleurs l'héroïne ne se prive pas d'adresser des reproches à son époux. Cette opposition peut s'expliquer par le caractère relativement indépendant des strophes à l'intérieur du poème.

2) Elle lui répond qu'on peut voyager en cette saison : si les cygnes prennent leur vol vers le lac Mānasa, cela signifie qu'en dépit de la saison la route du ciel est ouverte. A plus forte raison la route de la terre, puisque les cygnes se réfugient au sol, lorsque le ciel leur est interdit par le mauvais temps. Abhinavagupta semble penser que ce raisonnement plutôt compliqué peut être prêté à l'héroïne délaissée et suggéré par le vers. Il conclut toutefois par une considération plus simple, qui fait honte au voyageur de sa paresse.

Aniruddhena pathā bhāvyam : l'idée est que là où passe une personne, le chemin est frayé pour une autre ; à plus forte raison si beaucoup sont passées. C'est pour cela qu'Abhinavagupta glose plus haut « paṅkti » par « atibahavaḥ » (très nombreux).

Le texte : nātha, du premier pāda est une exclamation faible parce que la strophe en contient une autre : pathika. La lecture de B. : athavāpi permet de l'éviter, mais la forme est lourde et le sens peu satisfaisant.

Jaladharamuktajalapaṭale te viyato bhuvi sañcaranti : on peut voir dans le composé un cas de locatif absolu. « Tā » de K. fait difficulté, car dans les lignes précédentes les cygnes sont bien masculins (haṃsānām). On peut soit corriger « tā » en « te » (ce que nous avons fait), soit adopter la lecture de B. : paṭalato bibhyataḥ (la forme -taḥ en fin de composé ayant valeur d'ablatif).

Strophe 5.

Ici encore la strophe semble d'abord présenter une opposition très simple entre le spectacle de la nature et la situation de l'héroïne, mais en s'identifiant toujours avec son personnage et en suivant le fil de ses pensées, Abhinavagupta fait apparaître un double sens qui atteint un autre degré de profondeur.

1) L'héroïne se laisse porter par l'espoir inséparable de l'inquiétude. La description, faite de fraîches sensations, s'adresse alors à son mari. Elle évoque pour lui les aspects gracieux de la saison et l'invite à goûter les charmes du retour.

Le dernier pāda a la nuance d'une certitude heureuse et d'un amour partagé malgré la séparation de fait.

2) L'héroïne retombe dans un état de doute. La description de la nature se rapporte à elle et traduit des mouvements de compassion de la part de l'herbe, des nuages, des paons.

Le śleṣa du dernier pāda est mis en évidence et le vers prend deux sens également amers ; l'un plus brutal, « kā ratiḥ » étant lu comme « kā aratiḥ » : quel déplaisir peux-tu avoir aujourd'hui loin de moi » (sous-entendu aucun) ; l'autre où domine le reproche : « quel est ce plaisir que tu connais aujourd'hui sans moi ? »

Sarvato bhāti : Abhinavagupta rend ainsi le préfixe de abhibhāti. Cette valeur est fréquente : cf. abhiDHĀ- mettre autour, couvrir ; abhiRABH- embrasser ; abhiSAD- assiéger.

L'herbe śaṣpa se rencontre fréquemment dans la poésie sanscrite. C'est une herbe tendre d'un vert profond, souvent comparée à l'émeraude.

Karaṇa : ākarṇana de B. est plus compréhensible, mais karaṇa peut s'expliquer si on le prend au sens qu'il possède dans la langue des grammairiens où il désigne le son ou le mot comme partie indépendante du langage. Il est appliqué ici au cri isolé du paon.

Saubhāgya : signifie « bonheur » et en particulier « bonheur conjugal ». L'héroïne continue de croire que son mari répond à ses sentiments, bien qu'il ne lui témoigne rien.

Nīlam : Abhinavagupta donne deux interprétations. Dans la première nīla signifie « vert », la couleur normale de l'herbe, qu'elle a à la saison des pluies. Dans la seconde il signifie « noir » au sens moral, c.-à-d. « malinasvabhāva » (qui a l'âme salie) ; le sens est alors : l'herbe, bien qu'elle ait l'âme noire, apparaît douce, c.-à-d. humide de pitié à mon égard, parce que tel est mon état. L'idée est que la nature, bien que matière obscure et inconsciente, semble participer à la douleur de l'héroïne. Nous avons déjà ici un exemple de l'alaṃkāra utprekṣā ou fiction poétique qu'Abhinavagupta signalera plus bas à propos du cātaka. La figure est ainsi définie par Daṇḍin : « Quand la manière d'être d'un être intelligent ou d'un objet inanimé est imaginée d'une façon différente (de ce qu'elle est en réalité) on appelle cette figure utprekṣā. » (Kāvyādarśa II.227). Cette utprekṣā est « pratīyamānā » (comprise, sous-entendue, non exprimée directement). Pratīyamāna est presque un synonyme de vyaṅgya. Dans l'esprit d'Abhinavagupta il y avait peut-être ici un cas de dhvani, de suggestion d'un alaṃkāra. Les idées qui suivent sont aussi des utprekṣā. La conclusion de l'héroïne est que la nature sympathise avec sa douleur, mais que son mari reste indifférent.

Jalam iha labhate : L'utprekṣā consiste ici à imaginer que le cātaka trouve de l'eau, mais contrairement à son habitude ne la boit pas (parce qu'il est séparé de sa femelle). Ce passage est le seul où Abhinavagupta nomme une des nombreuses figures inventoriées par les poéticiens, exception faite, bien entendu, des yamaka. Ānandavardhana (Dh. Ā. II 27) remarque que l'utprekṣā n'est pas toujours exprimée clairement, et peut être amenée, sous la forme d'une résonance (dhvani), par le pouvoir même du sens de la phrase. Le cas présent en est un bon exemple.

Kā punarmayā vinā... : la phrase est absente dans B. et avec elle disparaît le śleṣa sur arati. Sans raison et non sans appauvrir le commentaire. La répétition de l'interrogatif n'est pas rare en sanscrit.

Strophe 6.

Selon Abhinavagupta cette strophe, comme la suivante, ne fait plus partie du message que l'héroïne confie aux nuages. Elle est prononcée par une messagère (dūtī), qui s'est rendue auprès du voyageur pour lui porter des nouvelles de son épouse.

L'argument de convenance sur lequel se fonde le commentaire (les nuages ne sauraient décemment faire deux fois mention d'eux-mêmes) n'est pas à toute épreuve. Rien n'empêche qu'ils transmettent consciencieusement le message de l'héroïne, qui tout à l'heure parlait justement d'eux et des paons. On peut en outre

se demander pourquoi ces deux strophes ne seraient pas, comme les précédentes, mises dans la bouche de l'héroïne. Écrites dans le même mêtre Rathoddhatā, elles semblent bien à première vue appartenir au même discours. Abhinavagupta ne s'explique pas là-dessus. A l'appui de son opinion, on peut observer que le poème prend ici un tour plus objectif, qu'il décrit l'héroïne et résume d'une certaine manière les strophes qui précèdent. Le retour de détails déjà présentés (les paons, les nuages, la solitude de l'héroïne) se comprend mieux s'il y a changement de personnage.

(Śoka) lāpinaḥ : Pour les grammairiens indiens il y a deux racines lī : lī śleṣaṇe (au sens d'adhérer), classe kriyādi, présent līnāti, causatif lāpayati ; lī dravīkaraṇe (au sens de fondre), classe curādi, présent lāyayati ou layati, causatif lāpayati. Abhinavagupta interprète « lāpinaḥ » de trois façons :

1. formé sur le causatif de lī śleṣaṇe. Il glose lāpayati par śleṣayanti : les paons font adhérer la tristesse au cœur des amantes esseulées ;

2. formé sur lap (parler). Le sens est : les paons parlent la tristesse dans le cœur... ; c.-à-d. leur cri signifie la tristesse dans le cœur des amantes. Abhinavagupta justifie ce rapport de signifiant à signifié imputé au cri du paon et à la tristesse des amantes, en disant que l'un ne va pas sans l'autre : « il est certain que quand les paons crient, les amantes esseulées sont tristes » ;

3. formé sur le causatif de lī dravīkaraṇe. Abhinavagupta glose lāpayanti par dravīkurvate : les paons font fondre le cœur par le (feu du) chagrin.

Sambandhamātre ṣaṣṭhī natu kartari : La remarque d'Abhinavagupta établit que le génitif ne peut être employé comme agent dans ce contexte et que « te » est à mettre en rapport avec « madanena » et non pas avec « durdhareṇa ».

La règle invoquée (Pāṇini 2.3.69) est la suivante : l'affixe du 6e cas (gén.) n'est pas utilisé pour exprimer l'agent quand le mot est gouverné par un autre mot formé avec un préfixe Khal (su-, dur-, iṣat-, exprimant la facilité ou la difficulté ; iṣatkaro bhavatā kaṭaḥ : une natte facile à fabriquer pour vous).

Conclure de ceci au sens de « celle qui t'aime succombe à son amour pour toi qu'elle ne peut supporter », serait insuffisant. Puisque « te » ne peut être en relation d'agent avec « durdhareṇa », on ne peut non plus dire que cet amour est difficile à supporter pour l'absent. Ainsi le génitif suggère qu'il n'aime pas sa femme comme il le devrait. La remarque signale un cas de suggestion contenue dans la désinence ; elle nous montre aussi comment la connaissance des subtilités grammaticales peut aider à l'appréciation de la poésie.

Strophe 7.

Pour la première fois l'héroïne nous est présentée de l'extérieur ; nous voyons sur son visage l'effet de son chagrin. Les poéticiens appellent conséquents (anubhāva) et plus précisément conséquents involontaires (sāttvika) les signes comme le changement de couleur, les larmes, etc., qui trahissent une émotion. Suivant l'analyse du Nāṭyaśāstra (cf. Introd., p. 11), ceux-ci concourent à la représentation complète d'un objet esthétique et à la formation du rasa. En un sens ces signes sont un langage ; ici la pâleur de l'héroïne dénote directement son amour malheureux et digne de pitié. Abhinavagupta relève d'abord cette signification, puis, donnant une valeur émotive à un terme qui ne semble d'abord apporter qu'une précision de nature descriptive, il dégage le sens second suggéré par le détail des boucles noires effleurant la joue pâlie, en attribuant ainsi à un objet inanimé un mouvement de compassion effectif.

Abhinavagupta glose d'abord le premier ardhaśloka.

1re lecture : Kāntayā. Hetubhūtayā dégage le sens de l'instrumental : « n'as-tu point d'indulgence à cause de ta bien-aimée » et le justifie ; on s'attendrait en effet à ce que le mot soit un complément de kṣamā au locatif ou au génitif : « n'as-tu point d'indulgence pour ta bien-aimée ».

Le détail des boucles et de la joue pâlie fait l'objet de deux interprétations. Dans la première Abhinavagupta relève la valeur de signe : l'image rappelle la beauté de l'héroïne et révèle son affliction. A ce double titre elle devrait émouvoir le mari. Dans la seconde il précise l'utprekṣā : malgré leur caractère d'objets inanimés les boucles ont un mouvement de compassion envers l'héroïne, par opposition au mari dont l'indifférence apparaît d'autant plus choquante.

Pāṇḍiman : forme attendue (cf. laghu-laghiman) mais non attestée par les lexiques. Le sens est exprimé par le dérivé « pāṇḍuriman » ou « pāṇḍuratā ».

2e lecture : Kānta, vocatif. La strophe se lit ainsi : « n'as-tu pas pour elle, toi, son bien-aimé, cette indulgence qu'inspire une femme dont les boucles effleurent la joue pâlie ? » Le reproche est plus sensible. « Yadi » du commentaire est employé seul avec la valeur adversative de « yadyapi ».

Kṛpā du commentaire reprend et commente kṣamā du poème malgré la nuance de sens qui sépare les deux mots. Kṣamā (indulgence) s'adresse à un être qui a pu s'exposer à un reproche. Kṛpā (compassion) laisse entendre que si l'héroïne n'a pas su retenir son mari, elle est en cela plus malheureuse que coupable.

Iyatā : Formé analogiquement sur tāvatā, à tel point.

La seconde partie de la strophe clôt le message de l'héroïne. On a déjà vu à propos de la strophe 2 que le rasa śṛṅgāra refuse le caractère définitif de la séparation. Contre lui le souvenir rétablit « le lien de la confiance », cf. str. 20.

Le commentaire propose trois interprétations :

1) « Même précipitée » (pātitām) — sous-entendu : à cause de la pluie qui tombe en cette saison — « dans les flots d'une mer de chagrins, le souvenir de tes qualités (tvadguṇa) la protège ».

2) Tvad abl. est complément de pātitām : « d'auprès de toi, c.-à-d. séparée de toi, elle a été précipitée... »

3) Pātitām a pour complément d'agent sous-entendu tvadguṇasmaraṇena. « Ca » lie les deux actions et suggère qu'elles ont le même sujet : « Dans les flots de chagrin où il l'a lui-même précipitée, le souvenir de tes qualités la protège encore. »

Guṇa fait śleṣa. Le commentaire joue sur les deux sens concret et abstrait du mot qui désigne d'abord les torons d'une corde, puis une qualité. La comparaison avec le naufragé qui se soutient sur l'eau, dans l'espoir d'atteindre une corde, était préparée par l'image de l'héroïne plongée dans une mer de chagrin. L'expérience du naufragé est une promesse de salut pour elle-même. L'union des deux sens dans le langage la garantit.

Strophe 8.

Pour lire cette strophe et la suivante avec Abhinavagupta, il faut imaginer qu'un laps de temps s'est écoulé depuis que l'héroïne a confié son message à une amie et qu'elle se trouve maintenant devant sa maison en compagnie d'une autre amie, attendant une réponse qui tarde.

Le mètre (Puṣpitāgrā succédant à 7 strophes en Rathoddhatā) et un caractère plus sentimental, en ce sens que la participation de la nature à la souffrance du personnage est exprimée de façon plus directe, apportent un élément nouveau par rapport aux strophes précédentes. On peut y voir avec Abhinavagupta un progrès dans les sentiments de l'héroïne. Sa résistance brisée, elle est parvenue au stade des lamentations (vilāpāvasthā).

Les trois premiers pāda reposent sur l'identification de l'eau boueuse des rivières avec l'eau trouble des larmes. On pourrait être tenté de voir dans samutsukānaneṣu un bahuvrīhi qualifiant kānaneṣu, mais Abhinavagupta écarte cette interprétation. Le composé est déterminatif ; comme plus loin, dans la strophe 18, les deux locatifs ont des supports différents. Tadviṣaye précise la valeur de destination du locatif dans le composé : « dans les

forêts... l'eau des rivières coule trouble par rapport aux visages anxieux... » De la sorte l'attention des rivières est rendue plus sensible.

La strophe contient une double utprekṣā, dont la première est expressément indiquée par le commentaire : 1) Bien qu'elles soient par nature privées d'âme, les rivières sont émues par la vue des femmes esseulées. 2) La sympathie des rivières s'explique par le fait qu'elles-mêmes souffrent d'esseulement : toute rivière cherche à confondre ses eaux avec celles d'une autre rivière ou de l'océan. La figure met en relief l'insensibilité du mari : il devrait compatir à la détresse de son épouse, mais, à la différence de la nature, il n'a pas un regard pour elle, ni ne souffre de sa propre solitude.

Ca... Ca... : la remarque d'Abhinavagupta est une reconnaissance du fait que la place de « ca » est souple en poésie (cf. Renou, Gr. S. § 382).

Strophe 9.

Cette strophe peut être envisagée dans trois perspectives différentes correspondant à des préoccupations qui occupent également l'esprit de l'héroïne :

Mon mari reviendra-t-il ?
Irai-je au devant de lui ?
Suis-je trahie par mon amie ?

La première interprétation n'intéresse que les deux premiers pāda ; encore doit-elle forcer le sens de tena vinā. Abhinavagupta propose l'équivalence d'un génitif absolu tadviyuktāyāḥ (s.e. mama) : tandis que je suis séparée de lui, d'où l'on doit, semble-t-il, tirer : tandis qu'il est sans moi. L'ellipse est hardie.

L'héroïne répond ensuite à une question sous-entendue : « puisqu'il ne peut venir, pourquoi ne pas aller au devant de lui ? » Elle s'imagine donc en abhisārikā, personnage familier à la tradition poétique de l'amante qui, d'elle-même, va rejoindre l'amant. Cette interprétation paraît la plus naturelle ; elle présente l'avantage de ne pas renverser le sens de tena vinā.

La troisième interprétation repose sur les deux lectures que l'on peut donner du texte, sakhi priya- ou sakhīpriya-, sans différence du point de vue de la scansion. L'héroïne imagine qu'elle est trahie. Le premier ardhaśloka se rapporte à l'amie infidèle, tena vinā se comprenant facilement comme tadviyuktāyāḥ (quand elle est séparée de lui). Athaca introduit une explication supplémentaire plutôt qu'une nouvelle interprétation. L'héroïne ne peut supporter d'être séparée de son amie et de son bien-aimé, ou de celui qu'aime

son amie, sakhīpriya- étant analysé tour à tour comme un dvandva et comme un tatpuruṣa.

Athaca... : le texte de K. fait difficulté en raison de sādhyā. On obtient un sens intelligible en adoptant sakhyā du manuscrit de Bombay et en corrigeant tasya sādhyā en tasyāḥ sakhyāḥ malgré la convergence des deux textes sur la première lecture. Sādhyā se retrouve au début du commentaire de la strophe 10 où sakhyā du manuscrit de Bombay s'impose manifestement.

Strophe 10.

Le lieu de la scène a changé ; l'héroïne et sa confidente sont maintenant dans un bois (un parc, dit Abhinavagupta, qui avoisine la maison). Ce décor fait l'unité des strophes 10 à 14, les dernières que prononce l'héroïne. Les espèces mentionnées (ketana, sarja, kadamba, etc., ont toutes une existence poétique bien attestée et figurent traditionnellement dans les descriptions de la saison des pluies. Ces arbres inspirent aux humains des désirs langoureux, lorsque le vent souffle chargé de leurs parfums.

Dans la strophe 10, le sens explicite se ramène à une description des bois. C'est un sens neutre qui doit faire place au sens suggéré. Celui-ci, une fois de plus, est complexe, mais toujours commandé par l'état d'âme de l'héroïne.

La première interprétation s'appuie sur la lecture « vane'(a)jitānām ». Tous les détails prennent leur signification par rapport à l'absent.

L'idée se rapproche de celle de la strophe 5. Le charme des bois de ketanas doit inviter l'absent au retour. Ajoutons que dans la tradition poétique les arbres dont il est question dans ce groupe de strophes sont censés fleurir aux premières gouttes de pluie. Nous en sommes à la période du vent et des pluies légères, avant les grosses pluies qui détruiront les chemins. L'héroïne se refuse donc à penser avec son amie (str. 9), que le mauvais état des chemins empêche son mari de revenir. Elle semble au contraire certaine de son retour : « tat nūnam... āgamiṣyatīti ». Ces mots s'opposent à ce qu'Abhinavagupta vient de nous apprendre d'elle, à savoir que ses lamentations redoublent, mais il est impossible de ne pas leur donner une valeur pleinement positive. On admettra qu'ils expriment le besoin de se rassurer.

Le souci de supprimer une répétition (vane... vanāni) entraîne une deuxième interprétation. La répétition (paunaruktya) figure traditionnellement au nombre des défauts (doṣa) qu'un bon poète doit éviter, mais en fait elle n'est pas rare en poésie, hors de toute intention expressive.

Abhinavagupta signale la lecture au passage, de façon rapide, comme une interprétation dont « d'autres » sont responsables, soit que lui-même ne soit pas aussi sensible à ce défaut (le commentaire de la strophe 20 montre du reste qu'il a sur les « doṣa » un point de vue très souple), soit que la solution proposée lui semble mettre la strophe à la torture. Le groupe « avane madanasya kṛte » est en effet disloqué ; « niketānām » reste sans complément et sans emploi.

La dernière interprétation est centrée sur l'héroïne ; elle s'appuie sur la lecture « vane jitānām », ce génitif étant désolidarisé de « Ketanānām » et désignant d'une façon lâche l'objet intéressé par l'action. La strophe peut se rendre ainsi :

Quand la force des parfums accable dans la forêt
(Les malheureux) que rafraîchit le souffle des nuages sonores,
Voici que resplendissent les bois de ketanas,
Pavillons marqués pour le dieu de l'amour.

Les parfums et les fleurs réveillent cruellement le désir chez les être esseulés. En général le vent a le même effet, mais ici, « svanadambhodharavāta », il descend directement des nuages dont le son est perçu comme un message de pitié. Deux mots en apparence superflus suggèrent ce contraste que l'héroïne ressent vivement.

« Pratibhāti » a généralement un sens abstrait : venir à l'esprit, paraître. Les équivalents proposés par Abhinavagupta « virājante », « śobhante » montrent qu'il interprète le verbe dans le sens de « prabhāti », en donnant au préfixe prati- la valeur exceptionnelle d'un intensif.

Strophe 11.

Le sarja auquel s'adresse cette strophe est généralement identifié avec le Sāl (Shorea Robusta), bel arbre apprécié pour son bois de charpente, mais dont la floraison passe inaperçue. La faune et la flore de la poésie sanscrite sont en grande partie conventionnelles. Nous sommes dans le domaine de l'imagination, où tout ce qui est grand est également beau et fleuri.

Prajāpati, le « Seigneur des créatures », prête à la poésie la figure d'un dieu créateur, dérivée d'anciennes spéculations cosmologiques où il apparaît comme une divinité faiblement personnifiée, à la fois sacrificateur et victime. L'héroïne l'invoque comme créateur du monde et père de tous les vivants. Jouant sur les deux sens du mot, elle oppose ses actes à son nom. Cette manière de s'exprimer confère à Prajāpati le caractère d'un démiurge ironique et le situe sur le plan des divinités ambiguës comme l'Amour.

Śṛṅgārin a les deux sens d'orné, embelli — car le sarja est orné de ses fleurs — et d'érotique, doué de śṛṅgāra — car il est la demeure de l'Amour et il a le pouvoir de stimuler chez les femmes le désir ou la souffrance de la séparation.

Si la strophe était un simple éloge du sarja, elle aurait un caractère linéaire — le second ardhaśloka ne faisant que développer les expressions sutarum et kāmanivāsa — et elle cesserait d'exprimer le pathos de la séparation. Fondée sur l'intonation, l'interprétation d'Abhinavagupta convertit l'éloge en reproche, introduit une question sous-entendue, prolonge la réponse par une réflexion non exprimée. Cette lecture permet de réintroduire la subjectivité dans une strophe en apparence descriptive, et d'abandonner l'énoncé linéaire au profit d'une expression détournée.

C'est là une tendance profonde de la poésie sanscrite. On peut la désigner par le terme de « vakrokti », « expression courbe », dont se sont servis plusieurs poéticiens : Vāmana, Daṇḍin, Kuntaka[1]. Toute la poésie, écrit Daṇḍin, peut être partagée en svabhāvokti et vakrokti. La svabhāvokti est le mode d'expression naturel, distinct du langage de la vie courante en cela seul qu'il est plus pur. La vakrokti, au contraire, est un mode d'expression relevé et détourné, une manière de choisir les mots et de présenter les idées qui fuit l'expression pratique, positive de tous les jours, ou celle désintéressée mais sans apprêts de la svabhāvokti. Les alaṃkāra en sont la marque propre.

Le concept de vakrokti trouve sa pleine extension chez un poéticien probablement contemporain d'Ānandavardhana, mais extérieur à l'école du dhvani : Kuntaka. Pour Kuntaka la vakrokti est l'âme de la poésie. Elle est une manière imaginative de dire et de penser qui confère à la poésie sa vaicitrya, c.-à-d. un certain charme, un tour ingénieux et frappant. Cette doctrine s'adapte parfaitement à une partie considérable de la poésie sanscrite — illustrée en particulier par Bhartṛhari et par Amaru — qui se présente sous la forme d'une collection de stances. Souvent même les strophes d'où Ānandavardhana cherche à extraire le dhvani semblent plutôt relever de l'esthétique plus superficielle de la vakrokti. Ce n'est pas le cas, sans doute, pour le Ghaṭakarpara, mais il est permis de penser que le plaisir que nous prenons à la lecture du commentaire et avec lui à celle du poème tient au détour, au chemin parcouru par la pensée, à son ingéniosité, qui sont bien des caractères de la vakrokti.

Strophe 12.

La strophe prolonge la précédente en prêtant à deux autres arbres, kadamba et kuṭaja, une intention maligne. Elle use de la liberté reconnue au poète de représenter des objets insensibles comme des êtres sensibles. Le commentaire souligne la valeur

1. Cf. S. K. De, Sanskrit Poetics II, pp. 48 sq. et 185 sq.

suggestive de deux mots : « vaḥ » et « kim », dont le second forme śleṣa.

Nava kadamba : nava signifie à la fois jeune et nouveau, au sens d'un arbre qui vient de fleurir et qui présente un nouvel aspect.

Prāktana-madanabhaya : cette crainte précédente est celle que l'héroïne a déjà éprouvée à la vue du sarja.

Ekayogakṣamatā : désigne l'aptitude de tous les arbres invoqués par l'héroïne à remplir la même fonction, en l'occurrence à faire naître en elle le regret du « saṃbhoga », de l'union.

Kimiti avāṅmukhaṃ kṛtvā hasyate : sous-entendu tvayā.

Ata eva īpsitatamatvābhāvaḥ... : Pāṇini définit l'objet de l'action (karman) comme étant ce qui est le plus désiré par l'agent, comme étant ce que l'agent désire le plus concerner par l'action « kartur īpsitatamaṃ karma » 1.4.49. S'il y avait « praṇipatāmi tvām », la désinence de l'accusatif exprimant le karman, on comprendrait que l'arbre est l'objet que l'héroïne désire le plus concerner par son action de saluer. Mais au lieu de « tvām » il y a « te » dont la désinence de génitif signifie non le karman mais une autre relation. L'arbre est en effet en relation avec l'action comme objet, mais aussi comme simple occasion. L'héroïne salue l'arbre parce qu'elle en a peur. Sa réaction est de prudence. Ce qu'elle désire le plus est de se protéger de lui. L'emploi de la désinence de génitif au lieu de celle d'accusatif suggère que l'arbre n'est pas ce qui intéresse le plus l'héroïne.

Les deux dernières lignes développent la lecture « kiṃkusumaiḥ » où la particule « kim », premier membre de composé donne au mot une valeur péjorative (cf. kiṃrājan : mauvais roi). Le sens est le suivant :

> Tu te moques de moi, avec tes misérables fleurs ;
> (Pourtant) je m'incline aussi devant toi, car tu es irrésistible.

Abhinavagupta ne semble pas gêné par la répétition dans la même strophe du mot « kusuma ».

Le texte : kṣemateti de K. et B. ne donne pas de sens. Nous proposons de corriger en kṣamateti.

Strophe 13.

L'héroïne s'adresse à l'arbre Nīpa. Le commentaire donne une traduction de la strophe selon le sens prêté à certains mots susceptibles d'interprétations variées : kim, sadāham, apadeham, les deux derniers faisant śleṣa.

Abhinavagupta distingue deux lectures possibles selon que l'on exclut ou que l'on accepte la répétition de « aham ».

1re lecture : . . . sadā aham
. . . sadāham

. . . apada īham
. . . deham.

Prakarṣeṇa, « spécialement », développe la valeur intensive du préfixe pra- dans prakaroṣi.

Apadeham... deham : Abhinavagupta lit apada īham... deham. Apade, « à un mauvais endroit, à un mauvais moment », explicite la valeur de locatif d'apada dans le composé. Kāṇḍa entre autres sens signifie : avasara, « moment, occasion » ; akāṇḍe, « dans ce qui n'est pas le moment, à contretemps », glose apade : « un corps dont les désirs sont mal placés, sont à contretemps ».

La lecture présente une variante, si kim est compris dans le sens du latin num : Penses-tu que tu portes le feu dans mon cœur ?

2e lecture : . . . sadāham
. . . sadā aham
. . . apade'ham
. . . deham

Pauses après te et après prakaroṣi.

Apade, datif de destination, complète deham : ce corps pour le malheur, ce corps misérable. La lecture implique la répétition du mot aham à la rime, d'où la prudence d'Abhinavagupta. Il se montrera plus sévère dans le commentaire de la strophe 20 où, dans la même position, il condamnera catégoriquement dineṣu... durdineṣu.

La variante du B. n'est pas sans intérêt, mais elle manque de cohérence. Pour éviter l'objection des critiques qui refusent la répétition de aham, elle admet apadeham (ce corps misérable), construit sur le type d'apadevatā (mauvais génie) et déterminant deham, ce qui est une autre forme de répétition.

Akāṇḍe à la fin du commentaire est une glose de sahasā du dernier pāda. Le mot est pris dans un sens voisin de celui qu'il a reçu plus haut : « dans ce qui n'est pas le moment, avant l'heure ».

Strophe 14.

Cette strophe présente un contrepoint particulièrement serré. L'image en elle-même est gracieuse : une abeille butine, ou plutôt embrasse (cumbati) une fleur de jasmin qui s'entrouvre sous les premières gouttes de pluie. Les regards de l'héroïne sont naturellement attirés par cette plante, qu'aiment toutes les femmes. Mais la femme est elle-même souvent comparée à une liane (latā, latikā). A partir de là se développe un sens allusif où chaque mot fait śleṣa.

Bhramara qui désigne l'abeille (de BHRAM : errer, voleter) s'applique aussi à un être volage comme le pathika, ce voyageur coureur de chemins. La strophe est donc susceptible de deux interprétations.

I. Bhramara désigne l'abeille.

Abhinavagupta propose deux lectures du premier ardhaśloka :

1) Sitaiḥ et prahāsitaiḥ déterminent kusumaiḥ. Sitaiḥ est le participe du verbe SĀ- lier. Le composé est coupé de la façon suivante : (ghana mukta)-ambulava-prahāsitaiḥ : fleurs encore en boutons, qui ouvrent leur rire sous l'action des gouttes d'eau échappées des nuages.

2) Sitaiḥ considéré comme adjectif, « blanc », détermine seul kusumaiḥ. Prahāsitaiḥ est pris comme un pluriel neutre à valeur nominale, désignant l'éclosion.

Dans le composé tatpuruṣa : ghana-(muktā-ambulava)-prahāsitaiḥ, ghana qualifie muktāmbulava- lui-même composé appositionnel, « gouttes d'eau qui sont des perles », et en relation d'instrumental vis-à-vis de prahāsitaiḥ : fleurs blanches à cause de l'éclosion sous l'effet des gouttes d'eau compactes, semblables à des perles.

Śleṣa donc sur sitaiḥ, prahāsitaiḥ, ghana et mukta/muktā.

II. Bhramara désigne le pathika, le mari.

La saison du miel, madhunaḥ kālatā, devient le moment propice pour boire du vin (autre sens de madhu), moment dont la peinture indienne exprimera souvent l'intimité et le raffinement.

Abhinavagupta donne comme équivalent de kālatā « avasaraprāpti ». Pour avoir ce sens il doit prendre kāla comme un dérivé secondaire formé sur le dérivé primaire kāla avec le suffixe taddhita *ac* selon Pāṇini « arśa ādibhyo 'c » 5.2.127. Le suffixe *ac* a le sens « possesseur de » comme le suffixe matup ; kāla-a donne kāla qui signifie « qui a une occasion ». « Kālatām avalokya » signifie donc littéralement : quand il voit sa qualité de possesseur d'une occasion ; c.-à-d. quand il voit qu'il tient l'occasion, le moment opportun.

Muktāphalair glose ghanaiḥ, bāṣpair glose ambulavaiḥ, prahasitaiḥ glose prahāsitaiḥ sous-entendu ; sitaiḥ a trois gloses baddhair, etc., et doit qualifier tous les termes qui précèdent. De cette façon le sens du premier ardhaśloka appliqué à l'héroïne doit être : ornée de fleurs, de perles, de larmes et de rires entremêlés.

Le vœu qu'inspire à l'héroïne la vue de l'abeille butinant la fleur du jasmin n'est pas exprimé dans la strophe mais suggéré par elle. La même idée se retrouve, directement formulée et rattachée à une image plus recherchée dans le Ṛtusaṃhāra (II 16) :

Sitotpalābhāmbudacumbitopalāh

. . . .

Samutsukatvam janayanti bhūdharāḥ.

Les montagnes dont les nuages aussi brillants que la blancheur du lotus embrassent les rochers... font naître un désir anxieux.

Ici s'achèvent les paroles de l'héroïne. Le vœu qu'elles supposent dénote, malgré la séparation, la permanence en elle du désir, fondement du rasa śṛṅgāra.

Strophe 15.

Abhinavagupta attribue les strophes 15 à 19 à une messagère envoyée par le mari. Les autres recensions les placent avant la strophe 1. Pour justifier cette dernière lecture on peut supposer un prologue descriptif prononcé par le poète. Dans ce cas pourtant on ne sait que faire du vocatif « Kundasamānadanti » (strophe 16). Pourquoi dans cette description anonyme le poète s'adresserait-il à l'héroïne ? Et s'il offre son poème à une autre femme, qui est-elle ?

Une solution[1] consiste à prêter ces cinq strophes à l'amie que l'héroïne prend à témoin (strophe 9). Le texte se comprend mieux, mais la strophe 1 vient interrompre le dialogue de façon très gauche.

Ces difficultés disparaissent avec la recension cachemirienne et la lecture d'Abhinavagupta. Le poème, d'autre part, est plus agréable et suit un ordre plus naturel, si l'héroïne exprime des impressions neuves et si nous découvrons la saison des pluies par ses yeux. Elle en voit la période la plus heureuse : l'arrivée des nuages, les premières pluies, la floraison des arbres. Aussi s'étonne-t-elle, à plusieurs reprises, que son mari ne revienne pas.

Plusieurs jours ont passé. La saison est maintenant plus avancée ; les grosses pluies ont emporté les chemins ; ces strophes décrivent une nature plus dramatique, au pouvoir de l'eau et des ténèbres. Pour faire comprendre à l'héroïne que son mari ne peut plus se mettre en route, la messagère lui dépeint l'aspect du pays pendant le jour, au début et au milieu de la nuit (strophes 15, 16, 17). Puis elle la dissuade de se mettre en chemin (strophe 18) et l'assure qu'elle sera bientôt consolée (strophe 19).

Il y a un ordre dans cette partie, un peu d'invraisemblance aussi, quand on veut se représenter les choses de façon concrète, car la messagère parle de ce qu'elle a vu et n'a donc pas reculé devant les obstacles qui découragent le mari. Sans doute faut-il plutôt voir dans ce personnage une voix équitable qui prononce les paroles que l'on attend de l'absent et celles qui peuvent apaiser l'héroïne.

Le commentaire est particulièrement bref pour cette strophe et la suivante. Il se contente de raccorder à la situation des vers

1. C'est, par exemple, la lecture de Chézy, qui est obligé de ménager une transition fort libre.

qui décrivent la saison des pluies en termes généraux. On sera tenté de penser qu'ils n'évoquent pas des obstacles invincibles, mais l'idée qu'un voyage est impossible à pareille époque est si naturelle au lecteur indien qu'il suffit de quelques détails pour l'imposer, même à l'héroïne.

Pratidūti : ce mot désigne une messagère envoyée en retour. Selon le commentaire de l'introduction il s'agit d'un troisième personnage, distinct de l'amie venue de la part de l'héroïne.

Sarvatodikkam : pour que le ciel soit couvert, il faut que les nuages accourent « de partout, de toutes parts ». Les deux mots sont suggérés par le rapprochement de nicitam et d'upetya. Image très voisine dans Rs. II 2.

Priyaiḥ priyābhiśca : le texte « priyahīnahṛdayāvanīradaiḥ » (nuages) « qui déchirent le champ du cœur privé de son bien-aimé » est ambigu. Le masc. priya pourrait faire penser que ce cœur déchiré est celui d'une femme. Abhinavagupta lui prête la valeur indéterminée et neutre d'« être aimé ». Ainsi le vers peut-il exprimer le sentiment du mari absent.

Strophe 16.

Deux motifs déjà connus du lecteur (les cygnes str. 4, les paons str. 5) reparaissent dans cette strophe. Intentionnellement, nous dit le commentaire. Il s'agit de rendre à deux détails leur véritable signification que le désir dissimulait à l'héroïne. Il est vrai que « nadadmeghabhayāt » peut changer le sens du départ des cygnes, mais qu'ajoute « navāmbumattāḥ śikhino nadanti » à « ambudaiḥ śikhigaṇo vinādyate » de la strophe 5 ?

Kundasamānadanti : semble un simple épithète élogieux. Le commentaire dégage sa valeur de suggestion. En l'absence de son mari, l'héroïne n'a plus les dents rougies par le bétel ; elle a renoncé, comme il se doit, à toute parure et à tout agrément (cf. Rs. II 12). Ainsi l'héroïne du Meghadūta ou Sītā à Laṅkā ne portent qu'une tresse (ekaveṇī).

Strophe 17.

La strophe précédente a dit les difficultés du chemin pendant le jour et au début de la nuit. Celle-ci se situe à une heure plus avancée, dans le courant de la nuit (niśi).

Le nom de Hari et l'épithète Bhagavan désignent Viṣṇu. Entre la création et la dissolution du monde, Viṣṇu couché sur le serpent Śeṣa médite dans un état de sommeil mystique. La strophe utilise cette croyance, de façon du reste assez libre, car si le dieu est plongé dans le sommeil, cela ne s'entend pas en particulier des nuits de telle ou telle saison. Toutefois l'exemple confirme que les nuits ne sont pas faites pour voyager.

Le commentaire développe un autre sens suggéré par le fém. nidrā et le verbe upeti. Le sommeil est comparé à une femme qui se rend au lieu du rendez-vous (abhisarati) pour retrouver le « nāyaka » (le Seigneur, mais aussi dans la terminologie dramatique : le héros, l'amoureux). L'idée esquissée est qu'il appartiendrait plutôt à l'héroïne d'aller au devant de son mari irréprochable, comme le sommeil s'approche du dieu son maître, l'impeccable Hari.

La seconde partie de la strophe s'appuie sur la correspondance constante dans la poésie sanscrite entre les nuages et les éléphants.

Les nuages, éléphants célestes, sont la monture d'Indra, dieu guerrier et dieu du ciel, dont les armes sont la foudre (vajra) et l'arc-en-ciel (indrāyudha). Ayant les nuages pour véhicule (meghavāhana), il est leur cocher (sādin).

Abhinavagupta interprète « saṃrambham āvahati » de deux façons différentes. Il le glose d'abord par « saṃrabdhatām darśayati » : il montre la qualité d'être déchaînés que possèdent les éléphants. Le préfixe ā- est développé par samantāt : de tous côtés.

Il le glose ensuite par « saṃrambhaṃ janayati » : il produit l'affolement chez les éléphants. Croyant entendre un barrissement dans le tonnerre, les éléphants sont inquiets et irrités (kṣubhitāḥ) ; raison suffisante pour que le voyageur évite de se mettre en route.

Strophe 18.

Le détail insolite des femmes réfugiées dans les grottes fait écho au vers qui évoquait Nidrā partant rejoindre son Seigneur. Il suggère que l'héroïne a saisi l'allusion au vol, qu'elle songe à se mettre en route et que la messagère veut la mettre en garde contre ce projet.

Le dernier pāda peut se comprendre de deux façons différentes selon que le composé adbhutarūpasundarīṣu est considéré comme un tatpuruṣa ou un bahuvrīhi :

la pluie tombe dans les grottes sur les femmes d'une beauté merveilleuse

ou : elle tombe dans les grottes où se trouvent des femmes d'une beauté merveilleuse.

En précisant : « vyadhikaraṇasaptamyau » : deux mots au locatif qui ont un support différent, c.-à-d. réfèrent à deux objets différents, Abhinavagupta semble exclure le cas où ces deux locatifs seraient samānadhikaraṇa, réfèreraient au même objet, c.-à-d. le cas où « adbhutarūpasundarīṣu » serait un bahuvrīhi désignant les grottes.

Cette interprétation écarte du même coup une lecture possible, mais à laquelle il n'est pas fait allusion, sans doute parce qu'elle supprime le personnage des voyageuses : la pluie tombe dans les grottes, belles à cause de leurs formes étranges.

Le commentaire développe la valeur expressive du suffixe pari- de paridhīra. A sa valeur (courante devant un adj.) d'intensif, rendue par gambhīra (profond), il ajoute celle d'extension, rendue par paritaḥ, samantāt (de tous côtés).

Tātparyārthaḥ : le terme désigne généralement le sens d'une phrase, des mots dans leur connexion logique. Ici il exprime plutôt la signification intentionnelle, celle qui résulte du contexte.

Strophe 19.

On verra dans la suite que cette strophe, de l'avis d'Abhinavagupta, clôt le dialogue entre la messagère et l'héroïne. Elle a pour rôle de surmonter la séparation, de rétablir l'espoir dans l'esprit de l'héroïne et de laisser le lecteur en état de goûter le rasa. Comme la messagère ne peut promettre le retour imminent du mari, dont le silence fait craindre l'indifférence, elle tâche de présenter une situation générale encourageante.

Āsthābandha : « le lien de l'espoir », fait image. Bandha est le pédoncule qui lie la fleur à la tige (cf. strophe 20). L'intensif vijāghaṭīti signifie que ce lien est en passe d'être complètement brisé.

Ko'pi : désigne un sujet indéterminé : « quelqu'un ». L'intervention de cet inconnu surprend. Abhinavagupta précise du moins qu'il ne s'agit pas de n'importe qui, mais d'un homme que des actes méritoires accomplis dans cette vie ou dans une vie antérieure destinent à ce rare bonheur d'apporter la consolation. L'explication ne suffit pas à écarter le soupçon que cette expression plate et obscure est imposée par le yamaka.

Mādhyasthye : le locatif est délicat. Il exprime simplement les circonstances dans lesquelles une action a lieu, non la cause. « En présence de » rend assez bien l'idée.

Rativigraheṇa : pendant la saison des pluies et en hiver, l'intimité plus grande de la vie se charge de mettre rapidement un terme aux brouilles. La poésie sanscrite offre de nombreuses illustrations de cette idée (cf. Rs. II 11, Megh. I 42).

Abhinavagupta lie étroitement la seconde moitié de la strophe à la première. Les voyageurs en question (pathikān) sont les maris partis après une querelle. Si les maris languissent pour leurs épouses et si elles de leur côté souffrent de la séparation (Abhinavagupta souligne la convergence impliquée par « ca »), on comprend que la réconciliation soit aisée.

On peut objecter que rien dans le poème ni dans le commentaire ne laissait jusqu'ici supposer qu'une querelle d'amoureux était à l'origine du départ du mari. Toutefois, même si la situation de l'héroïne est différente de celle dépeinte ici, il reste que la strophe

présente l'exemple d'une séparation surmontée. Séparée elle-même de son mari, l'héroïne participe d'une certaine manière à la promesse d'une consolation.

Cette approximation et ces glissements du commentaire mettent au jour le caractère relativement autonome des strophes. Elles n'ont pas de peine à rester à l'intérieur d'un même thème et d'un même cadre, mais supposent une trame assez souple. D'où l'impression de composition essentiellement lyrique, unifiée mais faiblement articulée.

Vivṛddhavadācarati : on attendrait vivardhate au lieu de vivardhati, ce que précise le commentaire.

Tadvinatāsvanantaḥ : si ko'pi tāni paraît quelque peu laborieux, il faut reconnaître en revanche que le dernier yamaka, avec le passage à consonne de la finale -āsu, a une élégance particulière.

Strophe 20.

Abhinavagupta écarte cette strophe comme défectueuse et inutile. Il récuse les lectures possibles, mais n'en examine que trois. A juger par le soin qu'il met à la détruire, la première devait être largement suivie de son temps. Les deux autres sont présentées comme des solutions de secours de peu d'intérêt. L'une d'elles semblera peut-être mériter mieux.

La sévérité d'Abhinavagupta s'explique par sa pleine adhésion à la tradition qui attribue le Ghaṭakarpara à Kālidāsa et par l'importance de cette strophe dont dépend l'impression finale laissée par le poème. Le commentaire est plus nourri, plus technique aussi, et met en jeu quelques notions essentielles de l'esthétique indienne.

1re lecture : meghāgamaṃ priyasakhi śvasamā nayanti
mon amie, elles passent la saison des pluies comme des chiennes.

Aucitya : la notion est centrale dans la poétique sanscrite (cf. V. Raghavan : Some concepts of Alaṃkāra Śāstra, p. 194 à 257). Comme l'indique la dérivation (d'ucita, approprié), le mot implique un rapport de convenance, de propriété entre deux choses. Pour les théoriciens du dhvani ce rapport doit régler le choix des idées et des expressions en vue du rasa (D.Ā. III 32). L'impropriété, observe Ānandavardhana, est la cause unique de l'interruption du rasa.

Ici Abhinavagupta dénonce une rupture de sens : la strophe précédente était consolante ; celle-ci — à moins qu'on ne suppose, ce qui est peu vraisemblable, qu'elle suit le retour du mari — est complètement décourageante. Dans la bouche de la messagère, elle condamne l'héroïne à un état misérable, rendu plus pénible

encore par le bonheur des autres femmes ; dans la bouche de l'héroïne (car cette possibilité existe aussi, quoique Abhinavagupta n'ait pas indiqué le changement de personnage), elle est un constat amer, un aveu de désespoir et de déchéance. Le retournement est illogique dans le premier cas et dans les deux hypothèses il détruit l'unité esthétique du poème, comme on le verra plus loin.

Prāktane nave yamakameva durlabham : L'édition cachemirienne propose le texte avec hésitation. On peut tenter de sauver cette lecture en traduisant comme nous l'avons fait : « le yamaka est laborieux dans la première et la seconde moitié de la strophe ». La remarque n'a pas de rapport avec l'idée précédemment exprimée d'un manque de cohérence, mais elle prépare bien la précision qui suit. La lecture du manuscrit de Bombay : Prāktanenevayamakameva durlabham pourrait suggérer de restituer : Prāktanenaikyameva durlabham : « l'unité avec la strophe précédente est difficile à saisir ». Toutefois la convergence des deux leçons sur le mot yamaka incite à la prudence.

Arthapaunaruktya : dans dineṣu... durdineṣu il y a répétition de mot plutôt que de sens. Dans la phrase suivante yadartha offre un autre exemple d'artha employé dans le sens de « mot ».

La répétition (paunaruktya) est traditionnellement regardée comme un des défauts (doṣa) que le poète doit éviter. Abhinavagupta évite le terme, tout en condamnant une maladresse que ne peut justifier aucune autre intention que le yamaka. Il s'est montré plus indulgent dans le commentaire de la strophe 13, où la répétition de aham offrait un sens intéressant. De toute façon il s'agit ici d'une difficulté supplémentaire mais point capitale.

Yād-ineṣu... durdineṣu : « dans les sombres journées... où le soleil s'en va » offrirait une solution. Yādineṣu forme un composé à valeur d'adjectif déterminant durdineṣu devenu substantif. Le relatif yāḥ, corrélatif de tāsām disparaît. L'ellipse, chose curieuse, n'est pas inconcevable : cf. Regnaud. La rhétorique sanscrite, p. 165 : « le relatif peut être sous-entendu dans les trois cas suivants : 1) quand le pronom personnel ou démonstratif représente une personne ou un objet dont il a déjà été question, 2) quand la personne ou l'objet qu'il représente sont bien connus, 3) quand cette personne ou cet objet sont connus de la personne qui parle ». Abhinavagupta pour sa part serait disposé à l'admettre comme un cas de suggestion par le mot, en l'occurrence le mot tāsām.

Uttaravākyaṃ khaṇḍaṃ gacchet : « la seconde moitié de la strophe présenterait une rupture », entendons au point de vue

du sens. Il y a en effet une contradiction évidente entre les deux propositions qui la composent :

Elles célèbrent la fête de l'amour avec leurs bien-aimés
Elles passent, mon amie, la saison des pluies comme des chiennes.

Caramārdhe cānyathā iti : le texte de K., cara mārecā nyatheti, est corrompu. Il suffit pour retrouver un sens satisfaisant de restituer une lettre qui a pu échapper au copiste.

Adhyāhāraḥ kalpyaḥ : adhyetaraḥ kavayaḥ de K. n'offre pas de sens. B. n'est d'aucun secours. On attend un mot qui exprime la nécessité de suppléer anyathā. Nous proposons de restituer adhyāhāraḥ kalpyaḥ.

Pour éviter le non-sens, la seconde partie de la strophe (caramārdha) exige donc que l'on supplée anyathā. En principe la chose n'est pas impossible. La règle des śāstra à laquelle Abhinavagupta fait allusion peut ainsi se reconstituer : le lien qui n'est pas exprimé doit être sous-entendu (cf. exemples cités par Regnaud, pp. 163, 164). Toutefois Abhinavagupta n'admet pas cette solution, parce qu'elle obéirait aux seules exigences de la logique, sans égard au rasa. Il faut du reste noter que les théoriciens du dhvani font de la clarté une condition indispensable à la poésie de suggestion. Présenter au lecteur une brutale contradiction, c'est fixer son esprit sur un rapport logique, l'arracher à la jouissance esthétique, c'est « troubler le nectar de la poésie ».

Paramanaucityam : c'est l'objection majeure. Il s'agit de l'opposition entre le rasa de l'amour et le sentiment de dégoût exprimé par les mots : « elles passent la saison des pluies comme des chiennes ».

Du point de vue des poéticiens indiens, l'amour (śṛṅgāra), la colère (raudra), l'enthousiasme (vīra), le dégoût (bībhatsa), le rire (hāsya) et le pathétique (karuṇa) constituent des expériences esthétiques distinctes. Certaines sont compatibles entre elles et peuvent être éprouvées en même temps, d'autres, telles l'amour et le dégoût sont exclusives l'une de l'autre, à moins qu'un rasa intermédiaire ne facilite la transition (cf Regnaud, p. 211).

Un exemple permet de préciser. Citant une strophe qui dépeint des héros embrassés par des nymphes célestes et contemplant leurs propres corps « éventés par les battements d'ailes des vautours mangeurs de chair et souillés de sang », Ānandavardhana observe que la rencontre des rasa de l'amour et du dégoût est ici permise « parce que s'interpose le rasa héroïque » (vīrarasavyavadhānena). On remarque d'autre part que le dégoût s'adresse à un objet qui est devenu extérieur aux personnages, ou, pour employer la terminologie de l'auteur, qu'il a un autre support que le sentiment de l'amour (vibhinnāśraya).

Au contraire dans la strophe du Ghaṭakarpara il n'y a pas détour par un sentiment médiateur, mais rencontre frontale de deux sentiments incompatibles et sur le même substrat, à savoir la situation présente de l'héroïne.

Romanthādṛte : au sens propre Romantha désigne l'acte de ruminer. Abhinavagupta l'emploie pour désigner « le processus contemplatif impliqué dans l'apparition de l'expérience esthétique » (K. C. Pandey, Indian Aesthetics, p. 164). Sur ce mot voir Introd., p. 11.

Le tour romanthādṛte fait difficulté. Vu le sens de ṛte, « à l'exception de », on attendrait plutôt un texte tel que : na bībhatsādṛte kiṃcidvidadhyāt, « il ne saurait produire que le dégoût » (entendons le sentiment esthétique du dégoût, le bībhatsarasa). Si l'on maintient romanthādṛte qui est attesté par les deux manuscrits, le seul sens possible semble bien être : « privé de romantha le kulaka ne saurait faire aucune impression », c.-à-d. « ne saurait produire aucune jouissance esthétique ».

2e lecture : Meghāgamam priyasakhi śvasamānayanti.

Abhibanagupta présente une interprétation du dernier pāda soutenue par les partisans de l'authenticité : une forme verbale formée à partir d'un thème nominal par addition des suffixes kvip et śānac.

Le suffixe kvip est ici le suffixe de dénominatif prescrit par le vārttika de Kātyāyana : « sarvapratipādikebhyaḥ kvib vā vaktavyaḥ » sous Pāṇini 3.1.11 : après tous les thèmes nominaux désignant un agent, kvip au sens de « se conduire comme » peut être affixé. Sur le mot śvasa, « qui respire » est formé le dénominatif śvasati (śvasa kvip ti), qui a le sens de « il se conduit comme quelqu'un qui respire ». La lecture de B. « śvasatīti » semble être la seule correcte. Ensuite, à la base verbale śvas kvip est affixé le suffixe śānac de ppe. prés. exprimant l'habitude : śvasamāna. Enfin un nouveau dénominatif est formé sur ce thème : śvasamānayati.

Quel est le sens du vers dans cette interprétation ? Peut-être : elles se conduisent d'habitude comme quelqu'un qui respire, qui ne fait que respirer, c.-à-d. elles restent en vie sans vivre réellement.

Na kiṃcidarthasya pauṣkalyam : pauṣkalya désigne la pleine croissance, la maturité. Abhinavagupta objecte l'incomplétude du sens qui ne se développe pas harmonieusement à partir du vers précédent et impose un double effort : de suppléer un mot (anyathā) et d'analyser une forme verbale exceptionnelle, sinon aberrante.

Tataḥ priyasakhiśabdena sambandhaḥ prāgeva vā : « la place du mot priyasakhi est avant ou après ». Ceci revient à dire qu'en

ordre de prose priyasakhi se trouverait placé avant ou après le verbe, qu'il n'a donc pas de fonction particulière par rapport à lui. C'est là le propre du vocatif, qui n'est pas considéré comme un cas par les grammairiens. Cette remarque à première vue inutile s'explique par le fait que, dans la lecture suivante, Abhinavagupta tire de la phrase une forme de locatif.

3e lecture : Meghāgamam priyasakhisvasamā nayanti
Elles passent la saison des pluies, sans égales, entre leurs amies.

La lecture s'autorise de la proximité des sons śva- et -sva-.

On peut trouver qu'Abhinavagupta fait preuve d'une sévérité excessive lorsqu'il déclare que le sens ne s'accorde pas avec le contexte. Peut-être estime-t-il que la strophe présente une situation différente de celle de l'héroïne et qu'elle ne lui propose pas l'espoir dont elle a besoin. Pourtant tout ce qui s'est dit en faveur de la strophe 19 pourrait aussi se dire de celle-ci. Comme la précédente, elle projette au-delà de la situation présente l'image heureuse de l'union, mais cette fois telle que plus rien ne peut être espéré au-delà. Si l'héroïne est encore privée de cette joie, elle l'attend du moins entre ses amies. La légère différence de prononciation entre śvasamā et -svasamā doit suffire à empêcher la contamination du premier sens, puisqu'Abhinavagupta n'en dit rien. En vérité si l'on accepte cette minime correction portant sur deux lettres voisines, on obtient une strophe qui est tout à fait dans la manière du Ghaṭakarpara et qui constitue un point d'arrivée tout aussi satisfaisant, sinon plus, que celui auquel s'arrête Abhinavagupta.

On se demande si la seule possibilité de la première lecture (« elles passent la saison des pluies comme des chiennes ») n'a pas aliéné sa sympathie pour cette strophe et s'il n'a pas trouvé plus expédient et plus sûr de la déclarer inauthentique pour éviter à Kālidāsa le soupçon d'une aberration.

Anyathāpāṭhakaraṇam : à quelle autre lecture Abhinavagupta fait-il allusion ? Si śvan était employé en sanscrit pour désigner la constellation du chien, on pourrait conclure d'une façon un peu évasive mais encourageante : « la canicule ramène la saison des pluies » (cf. Ghaṭakarpara, éd. Geyzel/Peiris). Mais les lexiques ne connaissent pas ce sens.

Peut-être Abhinavagupta a-t-il en vue un texte légèrement différent tel que :

Meghāgamam priyasakhīśca samānayanti

Pendant la saison des pluies elles font partager leur joie à leurs amies.

Cette lecture est exposée à la même critique que priyasakhiṣu sans se prêter à la même justification.

L'argument de la tradition :

Anuśrutam : le mot par lequel Abhinavagupta attribue le Ghaṭakarpara à Kālidāsa, renvoie à une tradition orale. Remarquons qu'il n'implique aucune réserve de sa part.

Conclusion :

Vipralambhayitum : dénominatif formé sur vipralambha, état de séparation. Que la situation soit celle de l'état d'union (saṃbhoga) ou de la séparation (vipralambha), l'émotion esthétique propre à un poème d'amour demande que dans l'objet représenté, l'amour (rati) soit éprouvé comme un sentiment fondamental, permanent et comme une expérience de l'unité. Le doute, la jalousie, le découragement peuvent traverser la conscience mais à l'état d'émotions transitoires, sans ruiner la disposition dominante de l'être et la promesse à laquelle elle est suspendue. C'est pourquoi Abhinavagupta écrit qu'il faut que l'héroïne ait repris confiance et rétabli le calme dans son esprit pour être laissée en état de séparation. Sinon le chagrin (śoka) prendrait possession d'elle et la saveur du poème ressortirait du pathétique (karuṇa).

Vidāṃ kuruta : impératif périphrastique rare, formé par analogie avec le parfait périphrastique, vidāṃ cakāra, qui est courant.

Strophe 21.

Cette strophe en marge du poème lui a probablement donné son titre par le mot qui la termine. Peut-être même est-elle responsable de la tradition qui l'attribue à un poète du nom de Ghaṭakarpara (cf. Introd., p. 2).

En assumant allègrement les yamaka, l'auteur pose un problème délicat à un critique de l'école du dhvani, laquelle témoigne d'une réserve nette à l'égard de cette figure. La question, pour l'essentiel, a été exposée dans l'introduction.

L'auteur lance un défi arrogant sous la forme d'un serment. On jure par ce qui vous est cher, en mettant de l'eau dans le creux de sa main et en touchant sa poitrine, la tête de son fils, etc. Lui, poète du śṛṅgāra, jure plaisamment par les plaisirs de l'amour et dévoue, pour appuyer son serment, l'eau qu'il brûle de boire.

Ālabhya : āLAMBH- signifie élever mais aussi mettre à mort, au sens où l'on immole une victime sacrificielle. Le mot souligne l'aspect solennel, voire théâtral, du geste.

Śapeyam : la glose (vārttika) du sūtra de Pāṇini 1.3.21 est la suivante : śapa ālambhana iti vaktavyam : quand le verbe ŚAP- signifie toucher le corps en jurant il suit la flexion moyenne. Comme le poète n'accomplit pas ce geste, Abhinavagupta constate la pertinence de la forme active śapeyam que l'on pourrait croire choisie pour les besoins du yamaka.

Atra ca yamakānām : sur le problème du yamaka, sa place dans l'œuvre des premiers poéticiens, sa condamnation par l'école du dhvani, cf. Introd., pp. 15 sq.).

On remarque la façon habile dont le commentaire reprend le défi formulé dans cette strophe. Le poète s'enorgueillit non de la prouesse technique d'une succession de yamaka, mais du fait qu'il a su les introduire sans nuire au sentiment esthétique. Il s'exprime donc non point en poète, naïvement virtuose, mais en adepte, avant l'heure, du dhvani.

Rasaparipoṣakaviśiṣṭavyākhyābhidhāyipadaparamparālābhaḥ : « les yamaka permettent d'obtenir une succession de mots exprimant une interprétation spéciale du poème qui renforce le rasa ». Abhidhāyin employé ici renvoie au sens littéral et conventionnel du mot (abhidhā). Comprenons que ces mots entrent dans les yamaka sans être détournés de leur acception habituelle et contribuent au pouvoir de suggestion de la strophe. A ce titre ils peuvent bénéficier de l'exonération accordée par le Dhvanyāloka (II 17) aux figures introduites sans effort particulier et sans que l'esprit se détache du rasa.

Dhvanau : sur le dhvani (cf. Introd., pp. 7 sq.). Le terme est employé pour désigner soit le sens suggéré proprement dit, soit la fonction de suggestion, soit les éléments qui suggèrent, soit le genre de poésie supérieure qui consiste principalement en suggestion de sens poétique. C'est dans ce dernier sens qu'il est employé ici.

Śaktireva balīyasī : l'opposition entre la śakti (génie ou talent et la vyutpatti (expérience ou culture) appartient au thème des qualifications du poète et de la nature des pouvoirs poétiques, qui a probablement fait l'objet d'une littérature spéciale et auquel touchent à des degrés variables les premiers poéticiens : Bhāmaha, Daṇḍin, Vāmana, Rudraṭa[1]. Si chacun de ces auteurs reconnaît qu'il n'est point de poète sans un don naturel, sans śakti, tous soulignent l'importance de la vyutpatti — le terme enveloppe les notions de connaissance ou d'information et de goût ou de jugement[2] — que doit accompagner l'abhyāsa, entrainement suivi auprès d'une personne qui s'entend à la littérature et qui la pratique. En outre il est demandé au poète d'être, comme les personnes qui composent son public, un vidagdha, c.-à-d. d'être pénétré de la culture des cours. La vaidagdhī, qu'au jugement d'Abhinavagupta Kālidāsa possédait à un si haut point, désigne plus précisément le savoir-faire acquis au contact des cours. Nous avons cru pouvoir traduire par « art ».

1. Sur ce sujet voir S. K. De, Sanskrit Poetics II, p. 41 sq.
2. Renou, Kāvyamīmāṃsā IV, p. 58.

Le rapport entre śakti et vyutpatti est diversement apprécié d'un auteur à l'autre. Même lorsqu'ils affirment la nécessité de la śakti, ils distinguent en elle ce qui est inné et ce qui est|acquis. En définitive on peut dire qu'ils mettent davantage l'accent sur la connaissance et sur la pratique que sur la spontanéité naturelle du génie poétique[1].

Ce point de vue sur le poète s'accorde bien avec des œuvres qui manifestent surtout le savoir dans l'usage des alaṃkāra, tendance qui s'affirme en effet à partir du IXe siècle. De même qu'ils mettent au second plan cette forme de poésie, les théoriciens du rasa rétablissent la prééminence de la śakti, dont l'essence, la pratibhā (l'imagination), est définie par Abhinavagupta comme « l'intelligence capable d'invention nouvelle ». On voit qu'ici le même auteur fait hardiment de l'expérience un simple attribut du génie et, conformément à cette idée, de la vaidagdhī, du savoir-faire de Kālidāsa, une qualité non pas acquise mais naturelle.

Raurave vicāre : ce commentaire n'est pas autrement connu. Le Dr K. C. Pandey pense qu'il faut corriger en « paurarave vicāre », qui désignerait un commentaire sur le drame de Kālidāsa : Vikramorvaśī. M. Pierre Filliozat nous signale qu'il a rencontré le titre de raurava vicāre dans un catalogue de manuscrits, mais sous une autre attribution.

Na vai doṣā doṣāḥ : Les doṣa sont les défauts inhérents au mot ou au sens. La répétition, paunaruktya, en est un exemple. Depuis le Nāṭyaśāstra, ils constituent un chapitre obligé des traités de poétique, sans que du reste il y ait accord sur la définition de ces faits ni sur leur caractère absolu ou relatif. L'école du dhvani ramène à l'unité cette collection d'observations empiriques sur ce qui peut heurter l'oreille ou l'esprit. Elle pose qu'il n'existe pas de défauts non plus que de qualités (guṇa) immuables, que les uns et les autres sont subordonnés au rasa et qu'ils se définissent en fonction de leur aptitude à lui faire obstacle ou à le favoriser. C'est la conception défendue par Abhinavagupta.

Nibandhasvātantryam : « le libre vouloir de l'œuvre ». Le texte de B. : nibandhuḥ svātantryam, « le libre vouloir du poète » est plus clair. Ce concept de libre volonté n'est pas familier aux traités de poétique, mais il est caractéristique de la pensée d'Abhinavagupta. Svātantryavāda, système de l'autonomie, est le terme qui désigne l'école du Śivaisme cachemirien à laquelle il appartient. Il met l'accent sur la volonté opérante du Seigneur, qui obscurcit volontairement sa conscience pour manifester l'univers comme

1. Das Gupta — S. K. De, History of Sanscrit Literature, p. xx.

extérieur à lui. De même l'artiste tire son œuvre librement de son propre pouvoir poétique.

Ātmaparipoṣakatvam : « la qualité de nourrir l'âme », entendons l'âme de la poésie, c.-à-d. le rasa, par référence à la kārikā qui vient d'être citée. La lecture est donc strictement équivalente à celle de B. : rasaparipoṣakatvam.

Utpādāt : le mot fait difficulté. Sa signification habituelle de « naissance » ne s'adapte pas au contexte, qui appelle l'idée de transgression. En remontant au sens étymologique de PAD-tomber, on peut concevoir un dérivé qui, par la forme et le sens, se rapproche de utkrama, « déviation, violation ».

Conclusion.

Esprit affamé de savoir, Abhinavagupta eut de nombreux maîtres, dont chacun lui transmit les connaissances de sa branche. Indurāja l'initia à la théorie du dhvani. En reconnaissance Abhinavagupta invoque son nom au début du Dhvanyālokalocana et dans ces vers. Il rend hommage à sa science dans le domaine du Nyāya Śāstra (la logique désignée par le mot de pramāṇa : norme ou mesure), du Vyākaraṇa (la grammaire, désignée par le terme de pada : le mot) et de la Mīmāṃsā (investigation sur le rituel dont certaines spéculations touchent au problème du langage poétique).

Bhūr-bhuvaḥ-svar : ces trois mots commencent l'énumération des sept mondes. Ce sont les trois grandes énonciations (vyāhṛti) auxquelles s'attache une valeur mystique.

La forme Abhinavaguptapādānām (litt. du nouveau serpent) fait peut-être allusion à la légende selon laquelle Abhinava serait une nouvelle incarnation de Śeṣa, le serpent symbole de l'éternité qui constitue la couche et le dais protecteur du dieu Viṣṇu. Rājānaka est un titre honorifique en usage au Cachemire. Il n'implique rien sur l'origine sociale d'Abhinavagupta qui appartenait à une famille de brahmines et non pas de princes. Sur la vie d'Abhinavagupta on consultera K. C. Pandey, Abhinavagupta, pp. 3-26.

GHAṬAKARPARAKĀVYAM

ŚRĪMANMĀHEŚVARĀCĀRYAVARYA-
ŚRĪMADABHINAVAGUPTAPĀDARACITAVIVṚTYUPETAM

घटकर्परकाव्यम्

श्रीमन्महामाहेश्वराचार्यवर्यश्रीमदभिनवगुप्तपादरचितविवृत्युपेतम्

अपूर्वः कोऽयं ते वरद शिरसः शेखरविधि-
र्ननु ज्ञातं प्लुष्टं स्मरधनुरिदं मूर्धनि धृतम् ।
यदालोकाल्लोके विषमविशिखः स्फूर्जतितरा-
मिति प्रोक्ते देव्या गलितनियमः शम्भुरवतात् ।।

इदं प्रोषितप्रमदया हेतुभूतया प्रोषितप्रमदामुद्दिश्य कथ्यते कुलकम्। तत्र किञ्चित् कविनिबद्धप्रमदावक्तृकम्, किञ्चित् कविनिबद्धतत्सखीभाषितम्, किञ्चित् कविनिबद्धदूतीभाषितम्, अन्यत् कविप्रकटितप्रतिदूतीवचनम्, इतरत् स्वतन्त्रकविकथितम्,—इति बहुप्रकारं दर्शयिष्यामः; नतु सैव एका कथनकर्त्री। प्रोषितः प्रमदो वल्लभो हर्षश्च यस्याः; अथच प्रोषिता वल्लभेन वियुक्ता, प्रकृष्टेन यौवनशृङ्गारजनितेन मदेन च युक्ता। अन्यदेशतया वियुक्तत्वमेव प्रोषितत्वेन लक्ष्यते।

छादिते दिनकरस्य भावने
खाज्जले पतति शोकभावने ।
मन्मथे च हृदि हन्तुमुद्यते
प्रोषितप्रमदयेदमुद्यते ।। १ ।।

दिनं करोतीति दिनकरस्तस्य भावने रश्मिपुञ्जे छादिते तिरस्कृते सति तासां तमःप्रतिपक्षतया सुप्रसिद्धानामपि स सूर्यो यत्र आच्छाद्यते तत्र कथं हर्षालोकोऽपि मानसोऽस्तु, अथच विरहिणीनां रजनिसमयजनितरणरणककलुषितहृदयानां कदाचित् दिनमपि विविधविनोदनालोकवितरणेन बन्धुतां यायात्। अद्य तु यत्प्रसादात् तादृशदिनमुपजायते तस्य अपि कश्चिदात्मीयः सहजः स्वभावः, सोऽपि आच्छादित इति सातिशयं भाग्यहीनत्वं द्योतितम्। तथा जले च आकाशात् पतति। कीदृशि। शोकं भावयति। जलं हि निकटवर्तिना पार्थिवरजसा आत्मानं भावयति एकतया योजयतीति श्रुतमिदम्, अद्य तु अपूर्वं वर्तते शोकेन विरहिणीर्भावयति शोकमय्य एव सम्पाद्यन्ते ताः। नहि तासां प्रावृट्समयमध्ये प्रियागमनशङ्कामात्रमपि अस्तीति तात्कालं नैराश्यमेव। खात् पततीत्यनेन अमुष्य दुष्प्रसहस्य अप्रतीकारतया सातिशयोऽनुतापः सूच्यते। तथा मन्मथो हृदयप्रहरणं प्रति ससंरम्भः। अथच बाह्यो यः कश्चित् हन्ता तस्मादुपायैः पलाय्यतेऽपि, अयं पुनर्हृदयावस्थित एव अन्तर्हननं प्रति ससंरम्भः। चशब्द एककालतासूचकः। यथा कश्चित् दुर्जनो निर्जने निरालोके दुर्दिन एव सशोकं जनमत एव निरुध्यमानमेकाकिनं प्राप्यैव लब्धच्छिद्रः प्रहरति, तथैव अमुष्मिन् काल ईदृशमिव कामिनीजनं मदनस्ताडयतीत्यर्थः।। १।।

२

सर्वकालमतिवाह्य तोयदा
आगताः स्थ दयितो गतो यदा ।
निर्दयेन परदेशसेविना
मारयिष्यथ हि तेन मां विना ॥ २ ॥

इयं नायिकाया एव उक्तिः। हे तोयदाः! मच्छोकभावकजलवितरणोद्यता यत्र वयं प्रिय-वियुक्ता न अभूम, तादृशं कालमतिवाह्य यत्र क्वचित् यापयित्वा यदा अद्य दयितो गतस्तदा यूयमागताः; तथा सर्वं कालं दिष्टमथच कृतान्तरूपं येषां ते तथा मतिबाह्या अमनोज्ञमनसःपीड-कत्वात् ते च तोयदाश्चेति विग्रहः। अतश्च मां मारयिष्यथ, काक्वा उक्तिः। एवं नाम पुण्य-भागिनी भूयासं, येन दयितजनविरहिता भीषणभवदीयचरितावलोकनपरिखिन्नहृदया जीवितत्यागेन अपि सुखमासीना; अथच दयितेन विना या जीवति सा अवश्यवधार्हैव। यश्च निर्दयः सन् परदेशं सेवते, स चेत् दयिताया हृदयं प्रविष्टः, तत्करतलोपनतमेव मरणम्। नहि असौ जल-धरसमये किमपि कार्यं कर्तुं समर्थ इति अवश्यमेक एव क्वचन चिरमास्ते इति। तस्मादस्मासु उपरि प्रेम तावदास्ताम्; दयामपि यदि अकरिष्यत्, तदवश्यमिहैव आगमिष्यदित्येतावती कष्ट-परम्परेति अनेन विश्वासपरिपाटीजनितदौःस्थित्यसूचकेन ध्वन्यते॥ २॥

प्रियतमं प्रति निजावस्थां जिज्ञापयिषुर्भीषणजलदविजृम्भामसहिष्णुर्युक्त्या कथंचिद्वचनात् यदि अमी देशान्तरं व्रजेयुस्तत् सर्वं संपत्स्यते। प्रियतमोऽपि च तद्देशप्राप्तजलधरध्वानाकर्णनेन कदा-चित् मदीयामवस्थां स्वयं वा अनुभवेदपि,–इत्यभिप्रायेण नायिका इदमाह

ब्रूत तं पथिकपांसुलं घना
यूयमेव पथिशीघ्रलङ्घनाः ।
अन्यदेशरतिरद्य मुच्यतां
साथवा तव वधूः किमुच्यताम् ॥ ३ ॥

हे घनाः! मेघाः, अथच अतिनिबिडाः, अत एव हननशीलाः, तं पथिकानां मध्ये पांसुलं निर्मर्यादं निर्दयं ब्रूत। एतदेव तस्य अभिज्ञानं यत् पथिकेषु मध्ये स एव निर्दय इत्यर्थः। यतो यूयमेव पथः शीघ्रं लङ्घयथेत्यनेन कथमितः क्षिप्रमेव व्रजेयुरिति प्रोत्साहना ध्वन्यते। ब्रूतेति च अध्येषणा इयम्, लङ्घनं च चिरव्रजितस्य अपि झगिति आसादनम्। प्रियतमो हि चिरकालं प्रोषितः, स कथं यो मार्गं लङ्घयितुं न शक्तस्तेन अद्य इतश्चलितेन लभ्येतेति भावः। किं ब्रूत। अन्यस्मिन् देशे या इयं रतिर्विना अपि कार्यमासक्तिः, अथच वल्लभान्तरेण सह प्रेम-विस्रम्भो नहि अन्यथा अम्बुधरकालोऽतिवाह्य इति, सा रतिर्मुच्यताम्। अवश्यं हि तया रत्या भवान् ग्रथित एवेति उपालम्भगर्भा उक्तिः। अद्येति। अद्यैवेत्यर्थः। अथ कथं प्रेम सविस्रम्भं शिथिलयितुं शक्तस्तर्हि सा तव वधूर्न पुनः प्रियतमा, अपितु शास्त्रसमयपत्नी। किं कथ्यतां, न वयमप्रियमावेदयामः, निश्चितं तु प्राणान् नैव धारयेत्। अथवा साथवा तव वधूरित्येतावत् सन्देशवचनमभिधाय किमहं कथं वा भवेयमिति किमलीकविकत्थनेनेति अवश्यमेव न जीवामी-त्यर्थः॥ ३॥

हंसपङ्क्तिरपि नाथ संप्रति
प्रस्थिता वियति मानसं प्रति ।

३

चातकश्च तृषितोऽम्बु याचते
दुःखिता पथिक सा प्रिया च ते ॥ ४॥

यदि पुनरद्य मार्गे गमनमागमनं च न युज्यते इति शङ्क्यते, तदेवं ब्रूतेति नायिका आह —— हे पथिक ! नहि भवान् नित्यं यथा गच्छति, अतो यदा तद्देशगतोऽभूत् तदा सा प्रिया श्रूयते स्म। अतः चातकस्तृषाक्रान्तो जलं याचते, सा च तव याञ्चां करोति। अनेन चातकयाञ्चां प्रति जलस्य कारकता। त्वं तु तदीययाञ्चां प्रति न कारकः। स हि याञ्चां प्रति कारको भवति, यः कदाचिदाशापूरणं करोति। त्वं तु सर्वकालमेवंविधप्रतिकूलाचरणचुञ्चुरेव। तथापि तु याच्यसे। अत एव आह न प्रभुः पर्यनुयोगार्हः। हंसानां सम्बन्धिनी पङ्क्तिरतिबहवोऽपि हंसा अद्य आकाशमार्गे मानसं प्रति प्रचलिताः। एकोऽपि हि यत्र गच्छति, तत्र अवश्यमपरस्य अपि अनिरुद्धेन पथा भाव्यं; किं पुनर्बहवः। यतश्च जलधरमुक्तजलपटले ते वियतो भुवि सञ्चरन्ति तस्य यदेकायतनमाकाशं तदेव हंसानां मार्गत्वेन वर्तते। भूमौ मार्गे को भयसम्भवः। यत्र च अतिदूरं मानसं गन्तुं निर्बुद्धीनामपि हंसानामुद्यमः, तत्र परिमितदेशनिवृत्तिमात्र एव न किमिति सा प्रिया भवतो याचते ॥ ४॥

नीलशष्पमभिभाति कोमलं
वारि विन्दति च चातकोऽमलम्।
अम्बुदैः शिखिगणो विनाद्यते
का रतिः प्रिय मया विनाद्य ते ॥ ५॥

नीलं शष्पाख्यं तृणं सर्वतो भाति, चातको निर्मलं जलं विन्दति जलं लभते, मयूरकुलं च मेघैः केकायुक्तं क्रियते,—इत्येतैर्वाक्यैः प्रत्युत इह आगच्छतस्तव किमपि पथि मनोहरत्वमिति ध्वन्यते। नीलं च शष्पमवलोकयतस्तत्सुकुमारतरस्पर्शानुभवसुखितचरणयुगलस्य गगननिपतितामलजलदलितक्लमस्य मुदितमयूररचितकेकाकरणनिर्भरविकस्वरकर्णद्वयस्य अवश्यं सर्वमेव सुखम्। अद्य तु तूष्णीं स्थितस्य मया विना का रतिः, न काचिदिति स्वात्मसौभाग्यसंभावनागर्भा इयमुक्तिः। अथच मम ईदृशी अवस्था यतो वर्तते, ततो मां प्रति शष्पं नीलं मलिनस्वभावमपि कोमलं करुणार्द्रमिव भाति। चातकश्च यो नाम्नैव प्रियगगनजलः प्रसिद्धः, सोऽपि जलमिह लभते, न तथा पिबतीति प्रतीयमाना उत्प्रेक्षा। अम्बुदैश्च विरहिहृदयस्फोटनपटुतरगर्जितैरपि ममोपरि करुणावशात् निजसुहृत्कुलमाक्रन्दवत् सम्पाद्यते। का पुनर्मया विना मम अभावे का अरतिः कः खेदः, न कश्चित्। तथा मम अभावे भवतः का इयं रतिः कोऽयमनुबन्धः, सा म्रियतामिति। अथच प्राङ् मया विना तव रतिर्न कदाचिदभूत्, अद्य तु कथं सा रतिः। अद्येत्यनेन प्रागत्यन्तप्रेमरसमानसतां कपटेन किल प्रकटितवानसीति ध्वन्यते। अत एव सोत्प्रासं प्रियेति आमन्त्रणमिति उपालम्भगर्भा भणितिः ॥ ५ ॥

मेघशब्दमुदिताः कलापिनः
प्रोषिताहृदयशोकलापिनः।
तोयदागमकृशा च साद्य ते
दुर्धरेण मदनेन साद्यते ॥ ६ ॥

अमी ये भवता पुरः परिदृश्यन्ते कलापिनस्ते मेघानां सेचनप्रधानानां सम्बन्धिना शब्देन मुदिताः

केकाप्रियत्वात्, तथाच प्रोषितानां कान्तानां सम्बन्धिनि हृदये शोकं लापयन्ति सम्यक् श्लेषयन्ति अवश्यं, तथा प्रोषितानां हृदये शोकं लपन्ति तेषु हि कूजत्सु अवश्यं विरहिण्यः शोकवत्य इति निश्चीयते, तथा प्रोषिताहृदयं शोकेन लापयन्ति द्रवीकुर्वते। सा च ते प्रिया अद्य च तव दुर्धरेण कामेन पूर्वं हि कामभयभीतायास्त्वमेव शरणमभूः, अद्य तु इह स्थितस्य तव मदनो दुर्धर इति दुर्निवारः। सम्बन्धमात्रे षष्ठी, नतु कर्तरि 'खलर्थ' (२।३।६९) इति प्रतिषेधात्। तथा तवैव सन्निहितस्य सा तोयदागमे कृशा अभूत्। आगमिष्यति जलधरसमयः प्रवत्स्यति च प्रियतमः इति रणरणकवती भवत्सन्निधाने कृशा बभूव। अद्य तत्र मध्ये भूयान् कालो गत इति अस्या अद्य हितेन भवितव्यमिति कविनिबद्धदूतीवचनमिदम्। नहि मेघानां स्वयमेव 'मेघशब्दमुदिताः' इति 'तोयदागम०' इति च स्वातन्त्र्येण कथयितुमुचितम्। 'अम्बुदैः शिखिगणो विनाद्यते' इत्यत्र तु प्राक्तनश्लोके मेघमुखसञ्चारिताक्षरा नायिका एव कविना वक्तृत्वेन उपनिबद्धा, इह तु नैवम् ॥६॥

किं क्षमापि तव नास्ति कान्तया
पाण्डुगण्डपतितालकान्तया ।
शोकसागरजले च पातितां
त्वद्गुणस्मरणमेव पाति ताम् ॥ ७ ॥

सख्या एव दूतीत्वेन प्रेषिताया इयं भणितिः। आस्तां तावत् प्रेमानुबन्धः। तादृशी अपि या कान्ता लावण्याद्यसाधारणभूता, सा यदि ईदृशवत् जायते, तत् किं तया हेतुभूतया क्षमा अपि नास्ति। पाण्डुरच्छाययोः कपोलयोः पतिता अलकान्ता यस्याः तदीयकपोलतलपाण्डिमानं मलिन-स्वभावा अलका अपि प्रेक्षितुं न पारयन्तीत्यर्थः। अथच कान्तेति आमन्त्रणमपि। त्वं यदि तस्या वल्लभस्तस्या ईदृश्या जनमात्रकृपाभाजनभूतया अपि या सामान्यजनस्य कृपा भवति, सापि न अस्ति तव आत्मनि इयतापि पुरुषगुणं बहुमानं वहतोऽपि। तथापि सा शोकार्णवपानीये मेघसमयवारिणा पातिता भवदीयगुणस्मरणेन एव रक्ष्यते। अथच त्वत्तस्तव सकाशात् पतिता शोके, भवद्विप्रयुक्ता च जाता, शोकजलधौ च निमग्ना सम्पन्नेत्यर्थः। चकारादेतत् ध्वन्यते, वस्तु-तस्तु त्वद्गुणानामेव सातिशयसम्भोगादीनां स्मरणेन एव शोके पतिता। अद्य तु तथा कृपापात्रतां प्राप्ता, यदुत तेन निष्करुणेन पातिता अपि त्वद्गुणस्मरणेन एव रक्ष्यते। मम किल स प्रिय-तमोऽपगतो निर्बहुमानो मां प्रति च दृढतरप्रेमपवित्रितान्तःकरणो नूनं मामेव तदवस्थां यथा पूर्वं त्रातवांस्तथा त्रास्यते इति त्वद्गुणानां स्मरन्ती सा जीवतीति यावत्। तथा योऽयं सागरे पतितः, सोऽपि अवश्यं गुणस्मरणवृत्त्या एव रक्ष्यते दृढगुणविरचितरज्ज्ववलम्बनेन जातुचिदुत्तरेय-मपि,—इत्यर्थः ॥ ७ ॥

कुसुमितकुटजेषु काननेषु
प्रियरहितेषु समुत्सुकाननेषु ।
द्रवति च कलुषं जलं नदीनां
किमिति च मां समवेक्षसे न दीनाम् ॥ ८ ॥

इयं विलापावस्थां यातायाः स्वयमेव नायिकाया उक्तिः। पुष्पितानि कुटजानि येषु वनेषु याः समुत्सुका उत्कण्ठिता मादृश्यस्तासां यानि आननानि प्रियतमवियुक्तानि तेषु तद्विषये नदी-नामपि कलुषं जलं गलति अस्मादृशीनां विरहिणीनामाननानि अवलोक्य जडभावानामपि कलुषं

जलं गलति, अस्मादृशीनां विरहिणीसरितां शोकाविलं जलं गलतीत्यर्थः। त्वं मां दीना किमिति समवेक्षसेऽपि न। चकारावपिशब्दार्थौ भिन्नक्रमौ, एको नदीनामित्यस्य अनन्तरम्, अपरस्तु समवेक्षसेशब्दस्य ॥ ८ ॥

मार्गेषु मेघसलिलेन विनाशितेषु
कामो धनुः स्पृशति तेन विना शितेषु ।
गम्भीरमेघरसितव्यथिता कदाहं
जह्यां सखि प्रियवियोगजशोकदाहम् ॥ ९ ॥

विसृष्टायामपि दूत्यां तद्वचनाकर्णनादपि न आगत इति शोकाकुलमनसि नायिकायां यदाकदाचित् सखी तत्समाश्वासनाय इत्थमभिहितवती — मार्गाणां दुःसञ्चरत्वादसौ न प्राप्तः, तदा पुनरपि नायिकायाः सखीं प्रति इयमुक्तिः — सखि! पश्य, मार्गा मेघसलिलेन नाशितास्तथापरोऽयं दोषः — अप्रत्ययेषु मार्गेषु शिता इषवो यत्र तादृक् धनुः स्पृशति, शितं शिरं सन्धाय आकर्णाकृष्टं मोक्तुमिच्छतीत्यर्थः। तेन विना तद्वियुक्तायाः। अथ च यदि अहं तमभिसरेयं, तत् मार्गा दुर्ज्ञानाः, तथाविधेषु अपि तेषु दुःसहं स्मरशरभयं स्मरश्च तद्वर्जं शरान् सन्धत्ते मामेव ताडयति, अन्यथा कदाचित् तस्यैव गमनमिह सम्भाव्येत। अथ इहस्था एव जलदसमयमतिवाहयामि, तत् गम्भीरेण घनगर्जितेन जातत्रासा तिष्ठामि। अतो हे सखि! कदा अहं प्रियवियोगजं शोकदाहं जह्याम्। अहं च मेघशब्दव्यथिता, मदनश्च निशितशरपातनोद्यत इति अवश्यं मम जीवितान्तेन भाव्यम्। तच्च कदा भवेत्, यत्र अहं सकलशोकनिर्मुक्ता सम्पद्येयेति। केचित् सखीप्रियेति पठन्तः सहृदयाः कथमद्य अपि सखी दूतीत्वेन विसृष्टा सा अपि न आगता तत् नूनं तत्सम्भोगरसलालसया तया भाव्यमिति सम्भावयन्त्यां नायिकायां कयाचित् वयस्यया मार्गदौरात्म्ये तदागमनविघ्नकारिणि उपन्यस्ते स्वयं नायिकाया इदं सूक्तमिति अभ्यूचुः। मार्गास्तावत् नष्टाः तेन च विना मदनः प्रहरतीति तन्निकटात् चलितुं न युज्यतेऽस्याः। अथच तत्सम्भोगरसवृत्तिस्मरणेनैव मदनकदर्थनार्हा अतोऽहं सख्या। प्रियेण च सह वियोगः, तथा तस्याः सख्याः। इदानीं यः प्रियस्तेन सह वियोगः, तज्जं शोकदाहं कदा जीवितान्तेन अपि जह्याम् ॥ ९ ॥

सुसुगन्धितया वने जितानां
स्वनदम्भोधरवातवीजितानाम् ।
मदनस्य कृते निकेतनानां
प्रतिभान्त्यद्य वनानि केतनानाम् ॥ १० ॥

यदा विनोदनार्थं सख्या उद्यानोपवनं नीता, तदा तद्दर्शनद्विगुणतरोपचितविलापावस्थाया नायिकाया इदं सूक्तम्। केतननाम्नां तरूणां वनानि अद्य विराजन्ते। कीदृशानाम्। सुष्ठु सौरभेण वनमध्ये केनचिदजितानां, तथा गर्जतां मेघानां पवनेन वीजितानां प्रबोधितानाम्। अत एव कामस्य कृते निकेतनानां सङ्केतधाम्नाम्। अयमभिप्रायः — केतनवनानि मदननिवेशनस्थानानीति अतिसुकुमाराणि, जलधररसिततद्विमुक्तशीकरासारसहितश्च पवनस्तेषामेव प्रबोधनहेतुतया सुकुमारतामाप्त इति किमत्र जलदसमये मार्गवैषम्यम्, तत् नूनमेव केतनवनावलोकनप्रबोधितमदनस्थानसुखसंस्कारः प्रियतम आगमिष्यतीति सम्भावयन्त्या नायिकाया भणितिः प्रतिभातीति । अपरे तु वनशब्दपौनरुक्त्यममृष्यमाणा मदनस्य अवने रक्षणे कृते अजितानां केतनानां वनानि

शोभन्ते इति आहुः। अथवा सौरभेण ये वने एकान्ते यत्र अपरः परित्राता न सम्भाव्यते तत्र जिता अपहृतधैर्यवृत्तयः कृता विमोहिताः केचन विरहिजनाः, तेषां दैववशात् जलधरशिशिरपवन-प्रबोधितानामपि पुनरपि एतानि केतनवनानि कामस्य कृते करणाय प्रतिभान्ति। मदनातङ्ककरणा-दृते न एतेषां किमपि प्रयोजनमिति यावत्। स्वनशब्देन करुणावशात् शब्दायमानता ध्वन्यते। यदा स्वनन्तो गर्जन्तोऽम्भोधरा यत्र संजातकृपाः संवृत्ताः, तत्र अमीषां केतनवनानां का इयं निष्करुणता ॥ १० ॥

तत्साधु यत्त्वां सुतरुं ससर्ज
प्रजापतिः कामनिवास सर्ज।
त्वं मञ्जरीभिः प्रवरो वनानां
नेत्रोत्सवश्चासि सयौवनानाम् ॥ ११ ॥

इयमनन्तरवदेव उक्तिः। हे सर्जनामधेय! प्रजापतिर्यत् त्वां ससर्ज शोभनं तरुं, तत् साधु, यतस्त्वं कामस्य निवासः। काकुरियमेवं ध्वनति—प्रजानां किल पत्या अवश्यं प्रजाहित-कारिणा भवितव्यम्, एवंविधहृदयदाहवितरणनिःशेषितनिखिलजन्तोः कामस्य निवासभूतं भवन्तं निर्मिमाणेन प्रजापतिना सुष्ठु प्रजापतित्वमुद्दर्शितं, त्वयि दृष्टमात्र एव मम कापि व्यथा विजृम्भते इत्यर्थः। अथ एवमपि जानती किमिति मामवलोकितवत्यसीति यदि, तत् किल मञ्जरीभिर्भवान् सकलवनमध्ये श्रेष्ठो बह्वीभिः कान्ताभिस्तु परिवृत इति शृङ्गारिणि भवति बहुमान इत्यर्थः, तथापि सयौवनानां युवतीनां तु नेत्रोत्सवः। यदा किल अहं युवतिः प्रियसंयुक्ता त्वामवलोकित-वती, तदा लोकोत्तरनयनानन्दवती अभूवम्, अद्य त्वमेवंविधबहुतरवल्लभापरिवृतो भूत्वा कथं मां प्रियवियुक्तां त्रातव्यां दर्शनमात्रेण अपि मदनपरवशां करोषीति वाक्यार्थः ॥ ११ ॥

नवकदम्ब शिरोऽवनताऽस्मि ते
वसति वो मदनः कुसुमस्मिते ।
कुटज किं कुसुमैरवहस्यते
प्रणिपतामि च दुष्प्रसहस्य ते ॥ १२ ॥

यदा सर्जतरोरपक्रान्ता नायिका झगिति कदम्बमवलोकयति, तदा प्राक्तनमदनभयभीतिमती झगिति आह— हे नवकदम्ब! इदानीमेव अवलोकितानुभूतत्वदीयप्रतापा अहं तुभ्यं शिरसा अवनता अस्मि। एवं यावत् भणति, तावत् तदीयकुसुमविलोकनजनितरणरणका आह— युष्माकं पुष्पविकासे कामो वसति मया ज्ञातं सर्जस्यैव इदं वैषम्यं यावता त्वमपि एवमेव, सर्वेषामेक-योगक्षेमतेति सर्वथा मम हताशाया नयनविषयताक्षमं न किञ्चित् समस्तीति व इति बहुवचनेन ध्वन्यते। इत्थमाकारयन्ती एव नायिका यदा कुसुमितं झगिति कुटजमवलोकयति, तदा मन्यते नूनं मामयं सर्वतो हि हतभागधेयामपहसतीति तत आह— हे कुटज! किमिति अवाङ्मुखं कृत्वा हस्यते। कुसुमितोऽपि प्रदेशोऽवश्यं धराभिमुखः, यश्च सन्निहित एव परमपहसति, सोऽपि अवाङ्मुख एव। अतश्च त्वयि उपचीयमाने बहुतरव्यथा। ते दुःसहस्य प्रणाम एव शोभन इति काकुः। अत एव ईप्सिततमत्वाभावः सम्बन्धषष्ठ्या व्यज्यते। किंकुसुमैरिति कुत्सितैः परा-तङ्कवितरणचतुरैः पुष्पैरवहस्यते इति सोत्प्रासं काक्वा ध्वनितोऽर्थः ॥ १२ ॥

७

तरुवर विनतास्मि ते सदाऽहं
हृदयं मे प्रकरोषि किं सदाहम् ।
तव पुष्पनिरीक्षितापदेहं
विसृजेयं सहसैव नीप देहम् ॥ १३ ॥

हे नीपाभिधान तरुश्रेष्ठ ! तव सर्वकालमहं प्रणता, तत् किमद्य मम हृदयं दाहयुक्तं प्रकर्षेण करोषि। अन्येऽपि तरवो न एवं मां दहन्ति यथा त्वं सर्वकालमभिष्टुतोऽपि, सर्वथा अयं भागधेयविपर्ययः। अथच तव सदा अहं प्रणता येन ईदृशः उपकारस्त्वत् सम्भाव्यते, त्वदीयपुष्पैर्निरीक्षिता देहं विसृजेयम्। कीदृशम्। अपदेऽकाण्ड एव ईहा दूतीविसर्जनतत्प्रतिपालनमुधाविनोदनप्रभृतयो यस्य तम्। अहं तावत् तादृगुपकारिभवदीयकुसुमावलोकनेऽपि असमर्था, तानि तु यदि महापुरुषतया एवंविधामवस्थां प्राप्तां मामवलोकयेयुः, तत् चिरवाञ्छितजीवितत्यागमनोरथेन अपि झगिति युज्येय। अतस्तव सदा नता अस्मि। न च एवं सम्भावनीयम् — अहितो हृदयदाहकारी कथं प्रणम्यते इति यतः किं त्वं हृदयं सदाहं करोषि, काक्वा न एवमित्यर्थः। निजेन एव विरहहुतवहेन मम दह्यते हृदयं, तदिदानीं दाहकेन अपि दग्धस्य किं दह्यते इति सम्बन्धः। यदि तु अहंशब्दपौनरुक्त्यं सहृदयाः क्षमन्ते तदा एवं व्याख्या — आपदे विषमविपद्वहनार्थमेव केवलं यो मम देहस्तं त्यजेयमिति। तथा नीप तरुवर तव नता अस्मि। एवमुक्त्वा दुःसहतया द्वितीयवाक्यमाह — दाहयुक्तं मम हृदयं प्रकरोषि, पुनरपि विलापवशात् विचिन्त्य ब्रूते — किं यथा अद्य, तथा सर्वकालं त्वत्पुष्पेक्षिता अहमकाण्ड एव देहं त्यजेयं, काक्वा नैवेत्यर्थः ॥ १३ ॥

कुसुमैरुपशोभितां सितै-
र्घनमुक्ताम्बुलवप्रहासितैः ।
मधुनः समवेक्ष्य कालतां
भ्रमरश्चुम्बति यूथिकालताम् ॥ १४ ॥

अयं भ्रमरो भ्रमणशीलो यूथिकां चुम्बति, मदीयप्रियतमस्तु पथिक एकत्र एव क्वचित् स्थितो मम नाम अपि न अवेक्षते इति। तां कीदृशीं यूथिकाम्। सितैर्बद्धैर्न तावत् विकसितैः, ततोऽनन्तरं तु घनैर्मुक्तास्त्यक्ता येऽम्बुलवास्तैः करणभूतैः प्रहासितैः कुसुमैरुपलक्षिताम्। अथच घना मुक्ताफलसदृशा ये जलकणाः, तत्कृतानि यानि प्रहासितानि प्रहासितत्वोत्पादितानि निजच्छायास्फुरणानि यैः पीतानि अपि सन्ति शुक्लानि जातानि कुसुमानि। किं कृत्वा मधुनो मकरन्दस्य कालतामत्यन्तपरिपाकरसोत्पन्नां विलोक्य; अथच यो नायकश्चिरात् कान्तामुपभुङ्क्ते, सोऽपि मधुनः पानगोष्ठ्याः कालतामवसरप्राप्तिमवलोक्य परिचुम्बति। काल इति मत्वर्थीयाकारान्तोऽपि, तथा सा अपि कान्ता धम्मिल्लपुष्पैर्घनैर्मुक्ताफलैर्विरहस्मरणानन्दादिकोत्पन्नैश्च अम्बुलवैर्बाष्पैर्हर्षचाट्वादिजैः प्रहसितैः सितैर्बद्धैर्व्यामिश्ररूपतया स्थितैः परस्परसंश्लिष्टैरुपलक्षिता भवति किलकिञ्चितचेष्टालङ्कारयोगिनी भवति विशेषतः पानगोष्ठ्यवसरे। यदुक्तं

'शुष्कं मुहुः प्ररुदितं क्षणमश्रुपातः
क्रोधो मुहुर्हसितमाशु . . . .।'

इत्यादि। अत ईदृशी कदा अहं प्रियेण परिचुम्ब्यमाना भूयासमित्यर्थः ॥ १४ ॥

८

निचितं खमुपेत्य नीरदैः
प्रियहीनहृदयावनीरदैः ।
सलिलैर्विहतं रजः क्षितौ
रविचन्द्रावपि नोपलक्षितौ ॥१५॥

इदं नायकविसृष्टायाः प्रतिदूत्या वचनम्। मा त्वमधृतिं कार्षीः, मार्गवैषम्यादेव असावियन्तं कालं न आगतः। तथाहि नीरदैर्मेघैरुपेत्य सर्वतोदिक्कं सङ्घटच खं गगनं निचितम्। कीदृशैः प्रियैः प्रियाभिश्च ये विहीना वियुक्तास्तेषां हृदयावनीं मनोभूमिं रदन्ति विलिखन्ति। एवं तावत् सर्वतोदिक्कं दुष्प्रेक्षं क्षितौ भूमौ रजः सलिलैर्विहतम्। आस्तां तावदन्यत् सलिलेन अभिभूयते रजोमात्रमपि न अवशिष्टमित्यर्थः ॥ १५ ॥

हंसा नदन्मेघभयाद् द्रवन्ति
निशामुखान्यद्य न चन्द्रवन्ति ।
नवाम्बुमत्ताः शिखिनो नदन्ति
मेघागमे कुन्दसमानदन्ति ॥ १६ ॥

हे कुन्दकुसुमसदृशदशने! परिवर्जितताम्बूलादिसम्भोगे! प्रतिदूत्याश्चैव इयं नायिकां प्रति उक्तिः — एवं नाम मेघाः शब्दायन्ते यत् हंसा अपि पलायन्ते, रात्रावपि न सञ्चरणं युज्यते यतश्चन्द्रयुक्तानि तन्मुखानि न भवन्ति, एते च शिखिनो मयूरा उद्गतप्रहर्षवशात् शब्दायन्ते। एतेन तत् प्रत्युक्तं यत्तु नायिकया पूर्वमुक्तं

'हंसपंक्तिरपि नाथ सम्प्रति।' (४)

इत्यादिना मार्गसौकुमार्यं, तदेव हि प्रत्युत रणरणकप्रदीपकं मर्गसङ्कटतां करोतीत्यर्थः ॥ १६ ॥

मेघावृतं निशि न भाति नभो वितारं
निद्राभ्युपैति च हरिं शुभसेवितारम् ।
सेन्द्रायुधश्च जलदोऽद्य रसन्निभानां
संरम्भमावहति भूधरसन्निभानाम् ॥ १७॥

रात्रिसमयेऽपि गमनागमने न युज्येते, यतो रात्रिसमये वितारं विगततारापटलं नभो न भाति यतो मेघावृतम्। यच्च तया उक्तं 'पथिकपांसुलोऽसौ मामुपेक्षते' इति, तदपि न युक्तं; शुभसेवितारमकलुषचरितमपि भगवन्तं हरिं निद्रा अभ्युपैति अशक्नुवती विरहं सोढुं नायकमभिसरति प्रत्युतेत्यर्थः। इन्द्रायुधयुक्तजलदो रसन् शब्दायमान इभानां करिणां पर्वतसदृशानां संरम्भं संरब्धतामावहति समन्तात् दर्शयति। यः किल अतिसुकुमारतया सुप्रसिद्धो जलदः, सोऽपि अन्यानुल्लङ्घनीयेन शक्रायुधेन वज्रेण सातिशयभीषणः सादिना हतानां करिणां सादृश्यमुद्वहतीत्यर्थः। अथवा मेघः शब्दायमान इभानां करिणां पर्वतसदृशानां संरम्भं जनयति प्रतिगर्जनशङ्कयेति तेऽपि क्षुभिताः सम्पन्ना इति सर्वथा सुसङ्कटाः पन्थानः ॥ १७ ॥

सतडिज्जलदार्पितं नगेषु
नददम्भोधरभीतपन्नगेषु ।
परिधीररवं जलं दरीषु
प्रपतत्यद्भुतरूपसुन्दरीषु ॥ १८ ॥

९

प्रतिदूत्या एव इयमुक्तिर्नायिका यदा एवमाह ननु अहमेव तत्र यास्यामीति, तदा तां प्रति। दरीषु गुहासु अपि अन्तःस्थिता या अद्भुतरूपसुन्दर्यस्तासु अपि उपरि जलं पततीति व्यधिकरण-सप्तम्यौ। कीदृक् जलम्। सह विद्युद्भिर्जलं ददति ये, तैर्मेघैरर्पितं, न ते जलमात्रं ददति, यावत् विद्युतोऽपि अतिभीषणा अर्पयन्तीति। क्व। नगेषु गिरिषु गर्जन्मेघत्रस्तसर्पेषु। अपरस्य ये त्रासदायिनस्तेऽपि यतो जलधररसितात् त्रस्यन्ति, तत्र का वार्ता भवादृशीनां मालतीकुसुमसुकुमार-मनसामिति तात्पर्यार्थः। अन्यच्च किं भूतं जलम्। दरीषु अन्तः परितः समन्तात् धीरो गम्भीरो रवो यस्य, कन्दरासु अन्तः प्रतिशब्देन द्विगुणीभूत इत्यर्थः। तेन एषा अपि आशा न अस्ति — तोयदजलपटलं गगनात् निपतत् क्वचन गुहामुखेऽतिवाह्य पुनरपि गमिष्याम इति॥ १८॥

क्षिप्रं प्रसादयति सम्प्रति कोऽपि तानि
कान्तामुखानि रतिविग्रहकोपितानि।
उत्कण्ठयन्ति पथिकान् जलदाः स्वनन्तः
शोको विवर्धति च तद्वनितास्वनन्तः॥ १९॥

एवमेताभिरुक्तिभिः प्रियतमागमनं दुर्घटमिति अवगते आस्थाबन्धो नायिकाया विजाघटीतीत्यभिप्रायेण सा एव पुनराश्वाससम्पादनाय अस्य माध्यस्थ्ये विशेषानुद्देशात् तदीयहृदयशोकशिखिशमनशक्तामुक्तिमभिधत्ते — कोऽपि अनिर्वर्णनीयपुण्यसम्भारबृंहितः सम्प्रति जलदसमये तानि कान्तामुखानि निरतिशयसौन्दर्यवन्ति रतिविग्रहेण प्रणयकुपितेन सञ्जातरोषाणि तथा यानि तदीय-वियोगजनितपाण्डिम्ना अद्य असाधारणधर्मसुन्दराणि क्षिप्रमनायासेन एव प्रसादयति त्वामवश्यं प्रसादयतीति यावत्। ननु न अद्यापि असावागतस्तत् कथमेतत्। आह शब्दायमाना हि जल-धराः पथिकान् रणरणकवतः कुर्वन्ति निश्चितं दिनाद्दिनमुपचीयमानजलधरध्वानाकर्णनेन परिवर्धितो-त्कण्ठः प्रियतमस्तावदागच्छतीति यावत्। ननु प्रियतमाः कथं शीघ्रं प्रसीदेयुः। आह तद्वनितासु पथिकदयितासु तथा शोको विवर्धति विवृद्धवदाचरति यथा अनन्तः संपद्यते। चकारेण एवं ध्वन्यते तदेव रसितं तासां शोकविवृद्धौ कारणमिति॥ १९॥

अत्र केचिदिति पठन्ति

तासामृतुः सफल एव हि या दिनेषु
सेन्द्रायुधाम्बुधरगर्जितदुर्दिनेषु।
रत्युत्सवं प्रियतमैः सह मानयन्ति
मेघागमं प्रियसखि श्वसमानयन्ति॥ २०॥

अयं श्लोकोऽत्रत्य इव न लक्ष्यते, पुस्तकेषु केन कारणेन गत इति न विद्मः। तथाहि पूर्व-श्लोकौचित्यं तावदर्थेन न भजते तासामेव सफल ऋतुर्वर्षाख्यो याति या सेन्द्रायुधैरम्बुदैर्दुर्दिनेषु प्रियतमैः सह रत्युत्सवं मानयन्ति। अन्यथा किल हे प्रियसखि! मेघागमं श्वसमाः सारमेयप्राया अपि नयन्ति, — इति व्याख्यायां प्राक्तने नवे? यमकमेव दुर्लभम्। दिनदुर्दिनशब्दाभ्यामर्थ-पौनरुक्त्यमपि दुर्धरम्। यान् अस्तं गच्छन्निनो मार्तण्डो येषु दुर्दिनेषु,—इत्यपि व्याख्याने तासा-मिति अपेक्षितो यदर्थो दुरुपपादः। तासामिति तु अनपेक्षितयदर्थे पदव्यङ्ग्ये ध्वनौ व्याख्यायमाने उत्तरवाक्यं खण्डं गच्छेत् चरमार्धे चान्यथेति? मध्ये शास्त्रन्यायोचितः काव्यामृतकालुष्यैककारण-मध्याहारः कल्प्यः श्वसमा मेघागमं नयन्तीति परमनौचित्यम्। नच एवंविधेन अनौचित्येन कुलक-

परिसमाप्तिः क्रियमाणा सहृदयचेतःसु रोमन्थादृते किञ्चित् विदध्यात्। श्वसितीति श्वसस्तद्वदाचरतीति क्विप् ततोऽपि ताच्छील्यादिविवक्षायां चानश्। ततः प्रियसखिशब्देन सम्बन्धः प्रागेव वा। तथापि न किञ्चिदर्थस्य पौष्कल्यम्, कष्टकल्पनायासं सत्। क्व। प्रियसखिष्विति सप्तम्या समास इति बहुवचनान्तेऽपि न कश्चित् कृतः सम्बन्धः। अन्यथापाठकरणमपि क्लेशमात्रफलमेव। किञ्च अत्र कर्ता महाकविः कालिदास इति अनुश्रुतमस्माभिः। नच अस्य काव्ये तृणमात्रमपि कलङ्कपात्रमुत्प्रेक्षितवन्तो मनोरथेऽपि सुप्तेऽपि सहृदयाः। तस्मात् प्राक्तन एव परिसमाप्तिश्लोकः। स च सख्या प्रतिदूतीभूतया नायिकाया आस्थाबन्धदार्ढ्योत्पादनाय युज्यते। उत्पन्नसमाश्वासा हि हृदयं स्थापयन्ती विप्रलम्भयितुं शक्या स्यात्

आस्थाबन्धः कुसुमसदृशं प्रायशो ह्यङ्गनानां
सद्यःपाति प्रणयि हृदयं विप्रयोगे रुणद्धि।' (मे० दू० १०)

इति दृष्टया। तेन अस्य परिसमाप्तिधुरोद्वहस्य अपि धुरन्धरत्वं विकलमेवेति। तदिदं युक्तमयुक्तं वेति स्वयमेव विदांकुरुत सहृदयाः ॥ २० ॥

भावानुरक्तललनासुरतैः शपेय-
मालभ्य चाम्बु तृषितः करकोशपेयम् ।
जीयेय येन कविना यमकैः परेण
तस्मै वहेयमुदकं घटकर्परेण ॥ २१ ॥

कविना औद्धत्यप्रकटनाय सहृदयजनमानसरञ्जनाय प्रतिज्ञा इयमुपनिबध्यते। सञ्जातपिपासः करकोशेन हस्तसम्पुटेन पेयं पानार्हं तावदवसरप्राप्तमपि जलमत्यन्ताभिलाषौत्सुक्यपात्रमद्रोहयोग्यमपि प्रत्युत आलभ्य द्रुग्ध्वा सहजप्रेमप्रणयिनीसम्भोगरसैश्च शपेयम्। अत्र शरीरस्पर्शनाख्यस्य उपालम्भस्य न अतीव स्पष्टतेति 'शप उपालम्भने' (वा० ९११) इति आत्मनेपदाभावः। येन परेण कविना यमकैर्जीयेय, तस्मै घटकर्परेण जलं वहेयम्। कर्परशब्देन सातिशयक्लेशसमुद्वहत्वमात्मनि उच्यते। अत्र च यमकानां विप्रलम्भशृङ्गाररसातिशयविघ्नभूतानामपि मया तथा अपृथग्यत्ननिर्वर्त्यतया निबन्धः कृतः, येन प्रत्युत रसपरिपोषकविशिष्टव्याख्याभिधायिपदपरम्परालाभो यमकैः सम्पन्नः। तदुक्तं

'रसाक्षिप्ततया यस्य बन्धः शक्यक्रियो भवेत्।
अपृथग्यत्ननिर्वर्त्यः सोऽलङ्कारो ध्वनौ मतः ॥' (ध्व० २।१७)

इति। एतया च प्रतिज्ञया एतत् परिहृतं

'ध्वन्यात्मभूते शृङ्गारे यमकादिनिबन्धनम्।
शक्तावपि प्रमादित्वं विप्रलम्भे विशेषतः ॥'

इति। नहि इयं राजाज्ञा, अपितु रसबन्धविघ्नकारित्वप्रमादः परिहार्यः। अत्र च प्रत्युत आत्मपरिपोषकत्वमेव उक्तेन प्रकारेण यमकानामिति। कवीनां शक्तिरेव बलीयसी, सा एव लोकोत्तरा व्युत्पत्तिरिति अभिधीयते; न तु अन्या कविशक्तेर्व्युत्पत्तिर्नाम काचित्। यदुक्तं मया एव रौरवे विचारे

'न वै दोषा दोषा नच खलु गुणा एव च गुणा
निबन्धस्वातन्त्र्यं सपदि गुणदोषान् विभजते ।
इयं सा वैदग्धी प्रकृतिमधुरा तस्य सुकवे-
र्यदत्रोत्पादादप्यतिसुभगभावः परिणतः ॥'

इति शिवम् ॥ २१ ॥

प्रमाणपदमीमांसागगनं वै विराजते ।
समुच्चलति यत्स्पृष्टः साहित्यामृतसागरः ॥ १ ॥
कवीन्दोरिन्दुराजस्य ते मच्चित्तविकासकाः ।
बोधांशवो विगाहन्तां भूर्भुवःस्वस्त्रयीमपि ॥ २॥
तत्परामर्शधवलमनःकोकनदो मनाक् ।
काव्येऽभिनवगुप्ताख्यो विवृतिं समरीरचत् ॥ ३ ॥

इति श्रीमदभिनवगुप्तपादरचितविवृत्युपेतं घटकर्परकाव्यं समाप्तम् ॥

Établissement du texte

K : Kashmir Series of Texts and Studies.

B : Manuscrit de Bombay.

Introduction idam ... lakṣyate B suit la 1re str. || prakṛṣṭena yauvanena śṛṅgārajanitena K : yauvanaśṛṅgārajanitena B ||

Str. 1 suprasiddhānāmapi na na sati tanmanāḥ ? sa suryo K : na namati tanmanaḥ samūho B || pārthivarajasā pārthivavarajantorātmānam K : pārthivarajasā pārthivarajārtorātmānam B ||

Str. 2 māriṣyatha hi tena māṃ vinā K : hatena māṃ vinā B ||

Str. 4 haṃsapaṅktirapi nātha saṃprati K : haṃsapaṅktirathavā 'pi saṃprati B || jaladharamuktajalapaṭale tā viyato K : — paṭalato bibhyato B ||

Str. 5 muditamayūraracitakekākaraṇa — K : — kekākarṇana — B || kā punarmayā vinā mama abhāve kā aratiḥ kaḥ khedaḥ, na kaścit K : del. B ||

Str. 6 sā ca te priyā tāvakī priyā athaca tava durdhareṇa kāmena K : sā ca te priyā adya ca tava durdhareṇa kāmena B ||

Str. 7 yathā pūrvam trātavāṃstvām tathā trāsyate K : trātavāṃstathā B ||

Str. 8 eko dīnāmityasya anantaram K B ||

Str. 9 ato 'ham sādhyā | priyeṇa ca saha viyogaḥ, tathā tasya sādhyā K : ato 'ham sakhyā priyeṇa ca saha viyogaḥ, tathā tasya sādhyā B ||

Str. 10 sādhyā udyānopavanaṃ nītā K : sakhyā B ||

Str. 12 sarveṣāmekayogakṣemateti K B ||

Str. 13 — manorathena api jhagīti yujeyam K B || yadi tu aham śabdapaunaruktyaṃ sahṛdayāḥ kṣamante tadā evaṃ vyākhyā — āpade K : sahṛdayā na kṣamante tad evam vyākhyā apadeham B ||

Str. 20 prāktane nave ? yamakameva durlabham K : prāktanenevayamakameva durlabham B || cara mārecā nyatheti ? K B || kāvyāmṛtakāluṣyaikakāraṇamadhyetāraḥ kavayaḥ K : — kāraṇamapyatāraḥ B || śvasitīti śvāsastadvadācarati K : śvasatīti śvasastadvadācarati B || cānaś K : śānac B || priyasakhīśabdena sambandhaḥ K : priyasakhiśabdena B || sā ca sakhyā pratidūtībhūtayā nāyikāyā āsthābandhadārḍhyotpādanā yujyate K : sa ca sakhyā pratidūtībhūtayā nāyikayā āsthābandhadārḍhyotpādanāya yujyate B ||

Str. 21 autsukye pātum K : autsukyapātram B || vā 911 K : del. B || yamakādinibandhane K : — nibandhanam B || nibandhasvātantryam K : nibandhuḥsvātantryam B ||

Erratum du texte

Stance 7, commentaire, ligne 5 : lire *tayā* au lieu de *tasyā*.

Stance 12, commentaire, ligne 5 : lire *yogakṣamateti* au lieu de *yogakṣemateti*.

Stance 16, commentaire, dernière ligne : lire *mārga*... au lieu de *marga*...

Stance 20, commentaire, avant-dernière ligne : lire dhurandharatvam avikalam...

MÉTRIQUE

Les mètres employés sont les suivants dans l'ordre de fréquence :

Ratthoddhatā, pāda de 11 syllabes : - ◡ - ◡◡◡ - ◡ - ◡⏓
(Strophes 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7)

Vasantatilakā, pāda de 14 syllabes : - - ◡ - ◡◡ ◡ - ◡ ◡ - ◡ - ⏓
(Strophes 9, 17, 19, 20, 21)

Upajāti, pāda de 11 syllabes : ◡◡ - ◡◡ - ◡ - ◡ - -
alternant avec pāda de 12 : ◡◡ - - ◡◡ - ◡ - ◡ - -
(Strophes 10, 18)

Indravajrā, pāda de 11 syllabes : - - ◡ - - ◡ ◡ - ◡ - ⏓
(Strophes 11, 16)

Ekarūpā, pāda de 10 syllabes : ◡◡ - ◡◡ - ◡ - ◡ -
alternant avec apārantikā, pāda de 11 : ◡◡ - - ◡◡ -◡ - ◡ -
combinaison connue sous le nom de viyoginī.
(Strophes 14, 15)

Kāmadattā, pāda de 12 syllabes : ◡◡◡ ◡◡◡ - ◡ - ◡ - ⏓
alternant avec mṛgendramukha, pāda de 13 syllabes : ◡◡◡ ◡ - ◡ ◡ - ◡ - ◡ - ⏓
combinaison connue sous le nom de puṣpitāgrā.
(Strophe 8)

Drutavilambita, pāda de 12 syllabes : ◡◡◡ - ◡◡ - ◡◡ - ◡ -
(Strophe 12)

Pāda de 12 syllabes : ◡◡◡ ◡◡◡ - ◡ - ◡ - ◡
◡◡ - - ◡◡ - ◡ - ◡ - ⏓
avec pāda de 11 au 3e pāda : ◡◡ - ◡◡ - ◡ - ◡ - ⏓
◡◡ - - ◡◡ - ◡ - ◡ - ◡
(Strophe 13)

INDEX

OUVRAGES CITÉS

Abhinandavardhana : Dhvanyāloka. KSS Bénarès 1940. (Dh.A.).

Abhinavagupta : Dhvanyālokalocana. KSS Bénarès 1940. (Dh. A.L.).

— Paramārthasāra. Ed. L. Silburn. Paris 1957. (P.).

Daṇḍin : Kāvyādarśa. Ed. Shri Balamanoram Press. Madras 1959.

S.K. De : Sanscrit Poetics. Calcutta 1960.

S.K. De-Das Gupta : History of Sanscrit literature. Calcutta 1947. (H.S.L.).

Les Duhā de Ḍhola-Mārū. Ed. Ch. Vaudeville. IFI Pondichéry 1963.

R. Gnoli : The Aesthetic Experience according to Abhinavagupta. ISMEO Rome 1956.

Kālidāsa : Le Ghaṭakharpara. Trad. Chézy. Journal Asiatique 1823.

— The Seasons. The Ornaments of Love. The Broken Pot. Trad. H. Peyris-Van Geyzel. Colombo 1961.

— Kumārasaṃbhava. Ed. M. R. Kale 5e ed. Bombay 1923.

— Megha Dūta. Ed. Kale. Bombay. (Megh.).

— Raghuvaṃśa. Ed. M. R. Kale. Bombay.

— Ṛtusaṃhāra. Ed. Gujendragadkar 1916. (R.S.).

S. Lévi : Le Théâtre Indien. Paris 2e tirage 1963.

Nāṭyaśāstra.

K. C. Pandey : Abhinavagupta. KSS. Bénarès 1963.

— Indian Aesthetics. KSS. Bénarès 1959.

V. Raghavan : The Number of Rasas. Adyar 1940.

— Some Concepts of Alamkāra Śāstra. Adyar 1942.

Rājaśekhara-Kāvyamīmāṃsā. Trad. N. Stchoupak. L. Renou. Paris 1946.

Regnaud : La Rhétorique Sanscrite. Paris 1884.

L. Renou : Grammaire Sanscrite. Paris 1961.

L. Renou-J. Filliozat : l'Inde Classique. Tome II. Paris 1953.

Vidyanātha : Pratāparudrīya. Ed. P. S. Filliozat. IFI Pondichéry 1963.

TABLE DES MATIÈRES

IMPRIMERIE A. BONTEMPS

LIMOGES (FRANCE)

Dépôt légal : 2e trimestre 1975

PUBLICATIONS DE L'INSTITUT DE CIVILISATION INDIENNE

Série in-8°

Fasc.	1	RENOU (L.) — *Études védiques et pāṇinéennes.* Tome I (140 pages ; 1956)................	13 F
Fasc.	2	RENOU (L.) — *Études védiques et pāṇinéennes.* Tome II (160 pages ; 1956)................	15 F
Fasc.	3	MINARD (A.) — *Trois énigmes sur les cent chemins.* Tome II (422 pages ; 1956)..........	40 F
Fasc.	4	RENOU (L.) — *Études védiques et pāṇinéennes.* Tome III (138 pages ; 1957)...............	15 F
Fasc.	5	SILBURN (L.) — *Le Paramārthasāra* (texte sanskrit édité et traduit) (105 pages ; 1958)..	13 F
Fasc.	6	RENOU (L.) — *Études védiques et pāṇinéennes.* Tome IV (144 pages ; 1958)...............	15 F
Fasc.	7	SEYFORT RUEGG (D.) — *Contribution à l'histoire de la philosophie linguistique indienne* (136 pages ; 1959)......................	20 F
Fasc.	8	SILBURN (L.) — *Vātūlanātha sūtra*, avec le commentaire d'Anantaśaktipāda (110 pages ; 1959).....................................	15 F
Fasc.	9	RENOU (L.) — *Études védiques et pāṇinéennes.* Tome V (124 pages ; 1959)................	20 F
Fasc.	10	RENOU (L.) — *Études védiques et pāṇinéennes.* Tome VI (86 pages ; 1959)................	13 F
Fasc.	11	VARENNE (J.) — *La Mahā Nārāyaṇa Upaniṣad* (Édition critique, avec une traduction française, une étude, des notes et, *en annexe*, la Prāṇāgnihotra Upaniṣad). Tome I : Texte, traduction, notes (155 pages ; 1960).........	21 F
Fasc.	12	RENOU (L.) — *Études védiques et pāṇinéennes.* Tome VII (105 pages ; 1960)...............	15 F
Fasc.	13	VARENNE (J.) — *La Mahā Nārāyaṇa Upaniṣad* (Édition critique, avec une traduction française, une étude, des notes, et *en annexe*, la Prāṇāgnihotra Upaniṣad). Tome II : Étude, tables, index et appendices (145 pages ; 1960).	21 F
Fasc.	14	RENOU (L.) — *Études védiques et pāṇinéennes.* Tome VIII (133 pages ; 1961)..............	20 F
Fasc.	15	SILBURN (L.) — *Le Vijñāna Bhairava* (222 pages ; 1961)............................	32 F
Fasc.	16	RENOU (L.) — *Études védiques et pāṇinéennes.* Tome IX (133 pages ; 1961)...............	20 F
Fasc.	17	RENOU (L.) — *Études védiques et pāṇinéennes.* Tome X (122 pages ; 1962)................	20 F
Fasc.	18	RENOU (L.) — *Études védiques et pāṇinéennes.* Tome XI (145 pages ; 1963)...............	21 F

Fasc. 19	SILBURN (L.) — *Études sur le Śivaïsme du Kaśmīr*. Tome I : *La Bhakti* (160 pages ; 1964).	26 F
Fasc. 20	RENOU (L.) — *Études védiques et pāṇinéennes*. Tome XII (130 pages ; 1964)...............	20 F
Fasc. 21	PADOUX (A.) — *Recherches sur la symbolique et l'énergie de la parole dans certains textes tantriques* (389 pages ; 1964)...................	29 F
Fasc. 22	RENOU (L.) — *Études védiques et pāṇinéennes*. Tome XIII (163 pages ; 1964)...............	26 F
Fasc. 23	RENOU (L.) — *Études védiques et pāṇinéennes*. Tome XIV (132 pages ; 1965)...............	21 F
Fasc. 24	BIARDEAU (M.) — *Vākyapadīya Brahmakāṇḍa* (194 pages ; 1964).........................	33 F
Fasc. 25	CAILLAT (C.) — *Les expiations dans le rituel jaina ancien* (240 pages ; 1965)..............	40 F
Fasc. 26	RENOU (L.) — *Études védiques et pāṇinéennes*. Tome XV (183 pages ; 1966)...............	32 F
Fasc. 27	RENOU (L.) — *Études védiques et pāṇinéennes*. Tome XVI (185 pages ; 1967)...............	32 F
Fasc. 28	*Mélanges d'indianisme à la mémoire de Louis Renou* (XL-800 pages ; 1968)................	110 F
Fasc. 29	SILBURN (L.) — *La Mahārthamañjarī de Maheśvarānanda, avec des extraits du Parimala* (traduction et introduction) (228 pages, 1968).	33 F
Fasc. 30	RENOU (L.) — *Études védiques et pāṇinéennes*. Tome XVII (104 pages ; 1969)..............	26 F
Fasc. 31	SILBURN (L.) — *Hymnes de Abhinavagupta* (traduction et commentaire) (116 pages 1970).	33 F
Fasc. 32	BUGAULT (G.) — *La notion de « Prajñâ » ou de Sapience selon les perspectives du « Mahâyâna »* (289 pages ; 1968)...................	30 F
Fasc. 33	BOURGEOIS (F.) — « *Veṇīsaṃhāra* », drame sanskrit (édité et traduit) (241 pages ; 1971)..	68 F
Fasc. 34	CAILLAT (C.) — *Candāvejjhaya* (159 pages ; 1971)......................................	35 F
Fasc. 35	MALLISON (F.) — *L'épouse idéale : la « Satī-Gīta » de Muktānanda* (184 pages ; 1973).....	45 F
Fasc. 36	PEDRAGLIO (A.) — Un drame allégorique sanskrit « *Le Prabodhacandrodaya de Kṛṣnamiśra* » (408 pages; 1974)................................	80 F

Hors collection

Hommage de la France à Rabindranath Tagore pour le centenaire de sa naissance, 1961 (format 19×25 ; 120 pages ; 1962)...................................... 13 F

Hommage à Sylvain Lévi pour le centenaire de sa naissance, 1963 (format 19×25 ; 76 pages ; 1964)................... 11 F

En vente à la

DIFFUSION DE BOCCARD

11, rue de Médicis, PARIS-VI^e

IMPRIMERIE A. BONTEMPS - LIMOGES (FRANCE)